



HAL
open science

Les débuts d'un théâtre en province

Stéphane Dado, Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Stéphane Dado, Philippe Vendrix. Les débuts d'un théâtre en province. La genèse d'un opéra : Le théâtre de Liège en 1820, 2, Association des Amis de l'Opéra Royal de Wallonie, pp.37-87, 1995, Etudes & éditions / Société Liégeoise de Musicologie ; 2. halshs-00265454

HAL Id: halshs-00265454

<https://shs.hal.science/halshs-00265454>

Submitted on 13 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES DÉBUTS D'UN THÉÂTRE EN PROVINCE

STÉPHANE DADO & PHILIPPE VENDRIX

C'EST PLUS D'UN SIÈCLE après l'ouverture du premier opéra accessible à un public payant que fut construit le premier théâtre de Liège. En 1740, grâce au dynamisme des entrepreneurs de spectacle Leroy et Defresne, un bâtiment en briques est finalement inauguré. Cette apparition tardive n'avait pourtant pas empêché l'opéra de se développer. Au cours du XVII^e siècle, des représentations théâtrales étaient organisées dans les salles privées des maisons d'éducation. Les jésuites jouèrent à cet égard un rôle de premier plan. Ils entretenirent pendant près d'un siècle la salle la plus importante de la cité. À l'emplacement de l'actuelle Bibliothèque de l'Université, les pères avaient réservé une salle dans laquelle les élèves se produisaient :

Au second étage est une salle en laquelle se représentent les comédies et autres actions publiques de leurs écoliers, la plus grande qui soit en tout pays liégeois, car elle contient 350 pieds en longueur, 120 en large et 36 en hauteur.¹

1 Philippe DE HURGES cité par Antoine AUDA, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, Bruxelles-Liège-Paris, 1930, p. 198.

L'accès à cette salle était évidemment réservé à une tranche privilégiée de la population liégeoise. Cependant, l'engouement fut tel que le prince-évêque Joseph-Clément de Bavière ordonna, le 26 mars 1695, de "faire dresser un théâtre dans la place d'en haut de la grande Halle", projet qui avorta suite à des problèmes politiques. Parallèlement, l'Hôtel de Ville se transformait en salle de représentations. L'on sait que les opéras en wallon de Jean-Noël Hamal y furent créés. Toutefois, il s'agissait là encore d'une salle dont le public était sélectionné. Elle palliait parfois l'absence d'activité des autres salles comme le note Henri Hamal :

Nous restâmes, pendant les années 1755 et 1756, sans spectacles. Nous dûmes nous contenter, pendant les hivers, des concerts que M. Hamal nous donnait à l'hôtel de ville dans lesquels les principaux musiciens se faisaient entendre.²

La salle au-dessus de la Douane fut occasionnellement utilisée de 1702 à 1718. Des troupes ambulantes s'y produisirent pour divertir les armées cantonnées à Liège et dans la région :

Pendant le temps que les troupes des alliés étaient à Liège [...] des Italiens arrivèrent pour les amuser. Ils donnèrent des farces italiennes au-dessus de la Douane qui était une espèce de grenier où on arrangeait un théâtre.³

La Douane ou Grande Halle aux blés, érigée à la fin du XVI^e siècle sur le quai de la Batte offrait un espace idéal pour les spectacles avec ses quarante mètres de long. Le problème résidait dans la proximité de la Meuse. Ainsi, une inondation, survenue en 1715, empêcha l'accès de la salle pendant quelque temps et plaça les comédiens dans une situation difficile. À titre de dédommagement, le Conseil de la Cité vota l'allocation aux artistes d'une somme de 120 florins, premier subside accordé par la Ville à un théâtre public.

2 Henri HAMAL, *Annales de la musique et du théâtre à Liège de 1738 à 1806*, Maurice BARTHÉLÉMY (éd.), Liège : Mardaga, 1989, p. 55.

3 *Ibidem*, p. 33.

Le grand événement du début du XVIII^e siècle fut la construction de la "Baraque". Cette salle, construite en planches, appartenait à Anne-Marie Dupont, veuve de Nicolas Piette. Par esprit d'initiative ou suite à des conseils, cette femme d'affaires fit bâtir un théâtre en bois dont elle fournit certainement les matériaux — son mari était négociant en bois —, près du bureau du poids au Braz. On ignore comment se présentait cette salle polyvalente puisqu'elle servait aussi bien aux représentations théâtrales qu'à la vente de drogues. Cette pratique était courante, et, dès 1712, Jean de Buisson avait été autorisé à compléter les maigres revenus de ses représentations de farces burlesques par la vente de drogues.

La Baraque en bois survécut jusqu'à la fin des années 1730. Gamba Curta, puis Pirotte et Anne Armand s'en occupèrent. Ces deux derniers avaient reçu, le 5 août 1735, l'autorisation de construire un nouveau théâtre sur la Batte, projet qu'ils modifièrent, se contentant de louer l'ancienne salle :

Étant informé que, par l'octroy accordé le 5 Août 1735, pour ériger la baraque de la comédie sur la Batte, il est dit de consigner dix écus, à quoy on n'en a cependant donné jusqu'icy parition, le conseil ordonne à qui il touche, de consignes à notre grande Greffe la dite somme de dix escus, sinon serat pourvu, ordonnant que le présent recès soit insinué à Madame Armand, comédienne, et au sieur Pirotte, entrepreneur de la susdite "baraque".⁴

Cette baraque en bois devait comporter bien des risques, et le Conseil de la Cité, "considérant que la baraque en bois de la Batte nuisait au public", en ordonne la démolition dans les quinze jours.

Cette décision semble étrange puisque le 5 août de la même année, Gamba Curta reçoit l'autorisation de Georges-Louis de Bavière de construire une nouvelle baraque en bois en face de la rue Hongrée. Ce même recès le protégeait de toute attaque d'un concurrent et il pouvait fonctionner pendant trois années sans être inquiété.

4 Cité par Antoine AUDA, *op. cit.*, p. 44.

Nous, ayant été très humblement supplié par Charles-Antoine Lazare Gamba Curta, opérateur, de lui accorder la permission ou faculté de s'établir dans notre cité de Liège, pour y exercer tant icelle que dans les autres villes de notre domination, sa science de vendre et débiter ses remèdes, tant internes qu'externes, à tous nos sujets qui auraient recours à lui, dont les bons effets en sont connus par les certificats authentiques de ses médicaments ; à ces causes voulant condescendre favorablement à sa requête, nous avons déclaré et permis comme par les présents déclarons et permettons que ledit Gamba Curta s'établisse dans notre capitale pour y exercer son savoir et débiter ses remèdes, défendant sérieusement à quiconque de nos sujets de l'inquiéter ou le molester à cet égard, car telle est notre volonté. Donné sous notre scel secret en notre cité de Liege, le 5 aoust 1737.

1740 marque une date importante : au fragile théâtre en bois de Curta est substitué un théâtre en briques construit à l'initiative des entrepreneurs Léroy et Defresne. La salle est bien agencée et dispose de loges, d'un emplacement d'orchestre et de décorations. Après dix années de direction, les deux directeurs cherchent à vendre leur salle. Le 25 octobre 1750, le bâtiment devient propriété de la ville à la suite d'un acte d'achat pour la somme de 2.500 florins. Malheureusement, la construction s'avère peu sûre. En 1760, suite à un rapport d'experts, le Conseil décide la démolition de la salle. La Baraque, troisième du nom, disparaît après vingt ans d'existence.

Enfin le théâtre appelé La Baraque fut démoli en 1760 à cause qu'il gênait le commerce des bateliers. Liège resta alors sans bals et sans spectacles jusqu'en 1762 que le sieur Dubois entreprit de faire bâtir une Redoute ou salle d'assemblée sur la place des Jésuites⁵.

En fait, la Redoute pallia l'absence de salle véritable pour le théâtre lyrique tout comme les salons de l'Hôtel de Ville l'avaient fait à maintes reprises. L'exiguïté du lieu et l'engouement croissant du public pour le théâtre contraignirent les autorités, après bien des tergiversations, à prendre des décisions pour "procurer

⁵ Henri HAMAL, *op. cit.*, p. 69.

au public l'agrément d'une salle de spectacle et satisfaire par là une demande presque générale". À l'architecte Barthélemy Digneffe est confié l'aménagement du deuxième étage du Bâtiment de la Douane, qui avait déjà servi au début du siècle aux troupes ambulantes. "La salle de La Comédie construite au-dessus de La Douane d'après les dessins de M. Barthélemy Digneffe, architecte de Liège, étant achevée le 19 septembre 1767, le Conseil de la ville en fit faire l'ouverture par un grand concert [...]. C'est la ville qui en fit toute la dépense et qui avait fait peindre le théâtre et les décorations par Servandoni fils"⁶.

La Salle de la Comédie disposait de tout l'équipement nécessaire au bon fonctionnement d'un théâtre et au confort du public. Le contrat de location de la ville était strict en ce qui concernait l'entretien : "Il [le directeur] devra éclairer, soit pour les bals ou pour les représentations, à ses frais, par autant de bougies bien conditionnées et sans mélange que l'on posera dans les lustres ou chandeliers à bras, comme aussi de bien chauffer les places qui lui seront désignées par le magistrat. Après chaque représentation ou répétition, avant que le concierge ne ferme les portes, il devra faire exactement la visite de toutes les places où il y aura eu du feu et veiller à ce qu'il soit bien éteint, de même que les bougies, conséquemment que dans le cas d'incendie, il sera obligé de réparer sommairement à ses frais tous les dommages". C'est la négligence de cette dernière recommandation qui, le 1^{er} janvier 1805, provoqua l'embrasement du théâtre et le détruisit complètement, privant le public liégeois de spectacles pendant près de deux ans. Il est vrai que d'autres salles s'étaient ouvertes dans les dernières décennies du XVIII^e siècle : une Salle des Spectacles (1780) et la Halle ou Salle des Drapiers, en Féronstrée (1785).

Une solution de fortune fut trouvée grâce au dynamisme du nouveau préfet du département, Micoud d'Umons qui, avec l'aide de 65 souscripteurs, put commander l'aménagement d'une salle provisoire qui allait fonctionner jusqu'en 1820. Le

⁶ *Ibidem*, p. 80-81.

choix du préfet se porta sur un grenier adossé à l'église Saint-Jacques. Dès le 4 novembre 1806, les Liégeois pouvaient à nouveau profiter de spectacles lyriques. Micoud d'Umons avait avancé l'idée : une souscription de grande ampleur était lancée afin de bâtir un nouveau théâtre qui pourrait cette fois répondre aux exigences du théâtre lyrique de l'époque et contenter les besoins d'un public de plus en plus étendu. Le 4 novembre 1820, quatorze ans après l'inauguration de la salle Saint-Jacques, le Théâtre de Liège ouvrait ses portes.

Les Théâtres de Liège

1702-1718	Halle aux Blés
1718-1737	La Baraque I
1737-1740	La Baraque II
1740-1760	La Baraque III
9 février 1762	La Redoute
19 septembre 1767-1805	La Douane
4 novembre 1806	Salle Saint-Jacques
4 novembre 1820	Théâtre de Liège

UNE ENTREPRISE OPÉRATIONNELLE : L'OPÉRA-ENTREPRISE

Si, en ce premier quart du XIX^e siècle, le projet d'une nouvelle salle de spectacle à Liège s'est avéré une manœuvre socio-politique de première importance, tant dans le divertissement d'une société que dans l'affirmation de son prestige, la raison majeure de son érection n'en demeure pas moins liée aux ambitions d'une société industrielle ascendante. Le nouvel opéra de Liège, conçu entre 1817 et 1820, répond au modèle répandu de l'opéra-entreprise ou opéra-industrie. Il s'agit d'une véritable exploitation commerciale sous le contrôle d'une société désignée sous l'appellation de "Commission des actionnaires" et qui appartient majoritairement à l'aristocratie et à la bourgeoisie locales (la grosse majorité est constituée de négociants parmi lesquels John Cockerill). S'y retrouvent aussi des membres du tiers-état qui occupent ou ont occupé à Liège des postes administratifs de première importance, à savoir : bourgmestres, colonels de gendarmerie, conseillers à la cour supérieure de justice, et quelques religieux (chanoines). L'excellente gestion de la salle Saint-Jacques, salle de spectacles provisoirement aménagée à la suite de l'incendie de la Douane, en 1805, a permis le remboursement intégral de capitaux anciennement investis, et les bénéfices récoltés mettent en confiance les futurs souscripteurs, disposés à placer des sommes considérables pour la fondation du nouvel édifice. Il va sans dire que leur acte est dicté moins par un quelconque humanisme culturel que par l'attrait du gain : les intérêts de remboursement élevés et progressifs sont un appât véritablement séduisant pour l'accroissement de leurs capitaux. Ces intérêts sont initialement arrêtés à 5 %, puis, on les porte à 6 % après le premier acquittement, à 7 % après le second, à 8 % enfin après l'ultime. Ces conditions remarquables déterminent l'engagement massif du cénacle de financiers⁷ d'autant qu'il convient d'adjoindre la sécurité garantie par la souscription

7 101 actions de deux mille francs pièce sont payées par huitième auprès du secrétaire de la Commission, Hyacinthe Richard fils ; elles seront récupérées par tirage au sort, à diverses échéances fixées par les 91 souscripteurs.

inévitables à l'assurance qui prémunit contre une faillite occasionnée par un incendie ou tout autre dégât. Le Théâtre de Liège est donc entièrement aux mains d'actionnaires privés, contrairement à ceux de Maastricht et d'Aix-la-Chapelle, sous la tutelle de la mairie, ou encore au Théâtre royal (le Théâtre de la Monnaie) et au Théâtre du Parc gérés par la Ville de Bruxelles, ainsi que par une Commission royale à laquelle le directeur Bernard se doit de rendre des comptes. Si la Ville de Liège reste en dehors du mode de gestion du nouveau théâtre, elle estime opportun d'allouer annuellement un subside de 6.000 francs qu'elle définit comme une caisse d'amortissement réservée au remboursement des actions (somme à laquelle s'ajouteront bien sûr les bénéfices occasionnés par le nouveau théâtre). Cette générosité quelque peu surprenante dissimule à peine les avantages escomptés par la rentabilité optimale de l'édifice. Les subsides gratifiés par la Ville de Liège concourent au fonctionnement lucratif du théâtre. En échange, celui-ci favorise l'essor économique de la métropole, il contribue à la libre circulation de la monnaie, détermine l'apport d'emplois nouveaux au sein de l'institution comme auprès des promoteurs régionaux en collaboration avec celle-ci, il favorise l'accroissement du tourisme et participe au fonctionnement accru des commerces locaux. Ces multiples profits permettent à *L'Observateur du Parquet* de justifier aisément la nécessité d'un monument réservé à une minorité de tout au plus mille cinq cents personnes (dans une ville qui comprend au moins trente mille habitants), conscient de l'ascendant bienséant que remporte le théâtre sur la balance économique locale :

[Du] plaisir de quelques individus, deux mille familles tirent leur subsistance. Les arts mécaniques, les bras de 4.000 âmes concourent tous à nos jouissances théâtrales ; le salaire des acteurs ne s'arrête un moment dans leurs mains, que pour circuler aussitôt dans celles du boucher, du boulanger, de l'ouvrier de tout genre ; il faut un peu de toilette, surtout aux dames qui fréquentent le spectacle ; de là les progrès du commerce et des manufactures [...].⁸

8 Cité par Jules MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Liège : Vaillant-Carmanne, 1887, p. 95.

S'agissant de la construction de la nouvelle salle de spectacle, le recours au discours associatif semble une méthode particulièrement prisée par la Ville de Liège qui y trouve une circonstance salubre pour exprimer son droit de regard moral. Curieusement, le sentiment d'une urgence de l'édification laisse transparaître un malaise équivoque indéniable. La prise de position favorable de la Ville pour l'aménagement d'une nouvelle salle ainsi que sa participation matérielle défavorise manifestement le financement de projets jugés plus impérieux, réalité qui s'accompagne d'une culpabilisation à peine dissimulée du discours étatique. Si la construction du nouveau théâtre permet la mise sur pied de travaux urbanistiques visant à relier par un pont l'Isle des Dominicains à la Place aux Chevaux⁹, elle incite la Ville à s'appesantir à foison sur l'intérêt de ces derniers et à se disculper habilement de l'inutilité partielle d'une institution élitiste par le biais de travaux urbanistiques d'un intérêt général évident : l'agrandissement d'un espace fort étroit où voitures et passants circulent avec difficultés. L'administration, qui se doit de légitimer ses démarches, diffuse dans la presse des libellés subtils voués à l'approbation générale de ses actes. C'est ainsi qu'on peut lire sous la plume d'un anonyme :

Je compte aussi pour beaucoup la gloire d'avoir coopéré à élever un monument si nécessaire à la ville de Liège. En effet, le pont qui sera établi à la Place-aux-Chevaux, correspondant à la salle de spectacle, sera d'une utilité dont on ne peut encore apprécier les avantages ; dégager le Pont-d'Isle trop étroit, où à peine deux voitures peuvent circuler ; le danger continuel qu'éprouvent les gens de pied. - Cette communication facile avec le quartier de l'Isle & celui de St-Jean, une superbe place au milieu de laquelle sera placée la salle des spectacle, une continuité de quai jusqu'à l'église de St-Jean, un pont élégant en bois pour les gens de pied sur le canal, & par-là rejoindre le quai de la Sauvenière à-peu-près en face des bains ; voilà entr'autres avantages qui résultent de la bâtisse de cette

9 L'actuelle place de la République française, ainsi nommée à l'époque pour avoir abrité le premier hippodrome de la cité.

salle, un embellissement pour la ville que l'on peut dire inappréciable. [...] Je ne crois pas me tromper en disant qu'il y a de l'honneur & de la reconnaissance à acquérir de la part de nos concitoyens ; à concourir à cet établissement si vivement désiré. Que c'est servir la patrie.¹⁰

La participation de la Ville dans les activités du théâtre est loin de se limiter à quelques appuis financiers. Le Conseil communal assume la lourde tâche de nommer l'un des personnages essentiels de l'institution, à savoir le "directeur-entrepreneur", chargé du triple rôle d'adjudicataire, d'administrateur et de promoteur des spectacles. Le directeur du Grand Théâtre appartient le plus souvent au monde de la petite bourgeoisie urbaine, il n'offre pas les mêmes origines diversifiées que certains directeurs-entrepreneurs français¹¹ ou italiens, issus aussi bien de la petite bourgeoisie que de la noblesse, du barreau ou du monde des spectacles (compositeurs, chanteurs, librettistes, peintres, architectes)¹². La formation des directeurs ainsi que les mécanismes de la nomination demeurent inconnus : peu de fonds renseignent sur le parcours biographique qu'ils ont suivi ; aucun ne laisse deviner le nombre de candidats en compétition ni la façon dont le gouvernement a connaissance des différents programmes concurrents (par audience individuelle ou formulation écrite). Les arguments qui poussent la commune à trancher parmi les contendants doivent

10 *Journal de la Province de Liège, politique, commercial et littéraire*, 307 (lundi et mardi 30 et 31 décembre 4 mars 1816), p. [3].

11 Dans son étude sur le Palais Garnier, Frédérique PATUREAU cite surtout des personnalités en provenance des milieux artistiques : des compositeurs (Messager), des chefs d'orchestre (Lamoureux), des artistes lyriques (Gailhard, Belval). Voir *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Liège : Mardaga, 1991, p. 32.

12 Fiévez, directeur en fonction lors de l'ouverture du Grand Théâtre, fait figure d'exception. Après une carrière d'acteur, il endosse la fonction de maître de musique de l'ancienne salle Saint-Jacques, de 1810 à 1812, avant d'assumer la direction du même théâtre de 1813 à 1818. En revanche, son homologue Wyngaard, dernier entrepreneur de la salle Saint-Jacques, avec lequel il partage la direction, provient bien d'un milieu bourgeois.

inévitavelmente être déterminés par les qualités de gestionnaire dont fait part le compétiteur — son expérience antérieure dans la direction d'un théâtre ne pouvant que lui être favorable dans sa nomination — ainsi que par les fonds de roulement dont il dispose pour mettre sur pied l'institution¹³. Par ailleurs, le crédit que remporte le précédent directeur auprès du public influence la décision de la Ville qui décide de sa réélection éventuelle. Lors de cette passation du pouvoir, la presse peut devenir un organe favorable ou néfaste à l'ancien directeur. Ainsi, lors de la dernière année de fonctionnement de la salle provisoire, les abonnés proclament leur mécontentement face à une direction qui ne renouvelle pas le répertoire ou qui monopolise de sa présence la totalité des représentations (Alexandre Seytz et son épouse sont respectivement 1^{er} haute-contre Philippe et 1^{ère} chanteuse sans roulades). On sait depuis que ce bilan fut fatal pour son nouveau mandat et la déception amère¹⁴.

La direction est le plus souvent confiée à un seul candidat, mais le mandataire peut s'adjoindre un associé réputé lui aussi pour ses talents de gestionnaire ou parce qu'il dispose de moyens permettant de renforcer le capital initialement prévu pour le fonctionnement de la nouvelle saison ; bref, le directeur agit en homme d'affaires qui, dépourvu d'un salaire étatique, fait appel à d'autres capitaux privés pour diriger son institution. Si la Ville opte pour une direction assumée par l'obscur financier Isaac Wyngaard père, ancien directeur-caissier de la salle Saint-Jacques, ce dernier estime bon de s'associer avec François-Joseph Fiévez, déjà connu pour ses compétences de gestionnaire de la salle provisoire. Wyngaard (qui porte la dénomination ronflante de "directeur-privilegié" ou "directeur en titre") et Fiévez (désigné en tant que "directeur-gérant") signent, le 23 janvier 1820,

13 Il est toutefois impossible d'affirmer si la Commission des actionnaires impose au futur directeur un plafond minimal de capitaux.

14 À la date du 25 mai, le *Journal de la Province de Liège* publie un communiqué d'Alexandre Seytz où se lit sa désolation. Le lecteur retrouvera cet article dans Jules MARTINY, *op. cit.*, p. 150.

un contrat qui les charge six années durant de la direction de l'institution, avec toutefois la possibilité de le rompre si la situation du théâtre s'avère hasardeuse et menace leurs ressources personnelles. Aucun document n'atteste en détail des fonctions particulières endossées par chacun des directeurs, ni de leurs relations communes. Seule la lecture *a posteriori* de Rouveroy laisse deviner la part de responsabilité de chacun. Rouveroy juge Wyngaard : "un homme peu intelligent, mais bailleur d'écus, ce qui est une excellente compensation, pour un directeur presque toujours dans l'embarras [Fiévez]"¹⁵, commentaire qui laisse à penser qu'il pourvoie uniquement aux difficultés économiques du théâtre, administré en réalité par Fiévez, ce que confirme un jugement encore plus acerbe du même auteur : Wyngaard s'entend "autant à diriger une troupe de comédiens qu'à faire manœuvrer le vaisseau amiral à l'encontre d'une flotte ennemie"¹⁶. Jules Martiny confirme les penchants financiers de Wyngaard qui "avait payé une année anticipativement, à dater du 1^{er} mars. Il souscrivit de plus pour les cinq autres années cinq billets de 17.000 francs payables par anticipation à l'échéance du 1^{er} mars"¹⁷.

Si la mission polyvalente du directeur l'apparente à la figure de l'*impresario* italien (le mot est synonyme chez Rouveroy qui parle de l'"*impresario* Wingaard [*sic*]"), ses tâches demeurent plus limitées : Wyngaard et Fiévez diffusent un répertoire de seconde main, ils agissent en "importateurs", sans avoir à concilier les humeurs du librettiste aux caprices du musicien, autrement dit, sans qu'il leur faille pourvoir au maintien de la création artistique. Leur première prise en charge concerne la location de l'institution, responsabilité qui leur permet une marge de manœuvre relativement grande quant à son mode

15 [ROUVEROY], *Scénologie de Liège ou Lettre sur les Théâtres et leurs modifications, depuis la fin du Moyen-Âge jusqu'à nos jours, notamment en ce qui concerne la ville de Liège sous le rapport de l'art musical et du spectacle*, Liège : Passage Lemonnier n°9, 1844, p. 137.

16 *Ibidem*, p. 137.

17 Voir Jules MARTINY, *op. cit.*, p. 158.

d'administration. Cette gestion personnelle est transcrite dans des cahiers de comptes systématiquement emportés à la fin de chaque mandat. Ces documents d'archives extrêmement précieux font cruellement défaut s'agissant d'une reconstitution précise des activités logistiques du théâtre au XIX^e siècle. S'il est permis d'affirmer que la société des actionnaires perçoit le montant de la location à titre mensuel, la somme versée par Fiévez et Wyngaard, dès le mois de mars 1820 doit tourner aux alentours des 1.400 francs¹⁸. En 1813, un document de la main du directeur Dubocage atteste que la salle Saint-Jacques "est payée à raison de 300 francs par mois"¹⁹. Les versements octroyés par les directeurs à la société capitaliste pour la nouvelle salle de spectacle dépassent donc largement ce montant en raison de la conception plus luxueuse, plus spacieuse du Grand Théâtre, en raison aussi du remboursement impératif de la somme prêtée par les souscripteurs pour son édification. En outre, les difficultés que rencontrent Fiévez et Wyngaard à la suite des premiers mois de leur direction, et ce malgré la fréquentation du public, comment ne pas les imputer au coût excessif de cette location, propre à entraîner une insolvabilité inévitable. Martiny confirme que, lorsque en date du 7 mars 1821, les actionnaires se séparent de Wyngaard (Fiévez s'est retiré dès le 15 décembre 1820), c'est parce qu'il n'avait "pu acquitter le second terme en cette date, [il] offrit la résiliation de son bail"²⁰.

Outre la location de la salle, le directeur a le devoir de recruter la troupe qui assurera les spectacles de la nouvelle saison. En vertu d'un décret napoléonien du 8 juin 1806²¹, il détient le privilège de toutes les représentations théâtrales publiques à Liège. Couvert contre toute concurrence illégitime,

18 Le prix annuel de la location s'élève à 17.000 francs.

19 Jules MARTINY, *op. cit.*, p. 115.

20 *Ibidem*, p. 158.

21 Ce même décret réduit le nombre de troupes à deux dans les grands centres urbains, à une dans les villes secondaires. L'optique, relativement utopiste, vise au redressement qualitatif des troupes : leur limitation permet le recrutement des meilleurs éléments.

il est autorisé à porter plainte en cas de représentations officieuses de compagnies étrangères²². Le recrutement de la troupe s'effectue soit auprès des éléments les plus fameux de la ville, qu'ils soient indigènes ou étrangers, soit en parcourant les Pays-Bas du Sud et ses pays limitrophes, plus particulièrement la France et l'Allemagne, afin d'y déloger les talents susceptibles d'enchanter le goût des dilettantes liégeois. En tant qu'intermédiaire privilégié entre l'institution théâtrale et les autorités communales, il se doit de communiquer la liste des membres de la troupe à la Ville, tout comme il lui faut divulguer au Ministre de la police générale les titres des oeuvres prévues pour chaque mois, de manière à éviter toute contestation politique qu'entraîneraient des livrets trop subversifs. L'entrepreneur s'engage à payer sa troupe à l'avance ; il a l'obligation de satisfaire les frais de voyage et les dépenses quotidiennes des artistes étrangers, de même que lui incombe l'élaboration de sa saison musicale. Ses compétences de gestionnaire l'engagent à embaucher tout le personnel nécessaire à l'organisation de l'institution, à monnayer le coût des décors ou des costumes et à trancher sur les accessoires requis pour chaque spectacle. Enfin, une propension à la création artistique demeure la bienvenue : ses fonctions l'engagent à porter un droit de regard sur les mises en scène, qu'il lui faut parfois endosser seul.

22 MARTINY signale le cas d'une plainte adressée en 1813 par le Ministre de l'intérieur et relate les conséquences de cette réclamation (*op. cit.*, p. 114) : "[Le] Ministre de l'intérieur, ayant appris qu'une société de soixante jeunes gens de la ville avait reçu l'autorisation de jouer la comédie, écrivit au Préfet, le 7 janvier 1813, une lettre dont nous extrayons les deux paragraphes suivants : 'Qu'une fois par hasard chez un particulier riche, on joue la comédie, qu'on y admette que la famille, les intimes seuls et enfin un très petit nombre de personnes, il n'y a rien là qui ne puisse être toléré. Mais que dans une ville de moyen ordre, soixante jeunes gens qui entraînent au moins autant de maisons, se réunissent pour former une troupe en quelque sorte régulière, cela n'est plus convenable ; il finirait par en résulter une foule d'inconvénients qu'une administration sage, éclairée et bienveillante, doit prévenir. Séparer les sociétaires, les chefs de famille sentiront que vous agissez dans leurs vrais intérêts et applaudiront à vos ordres. D'un autre côté, vous détruirez pour le théâtre public, une concurrence qui paralysait ses ressources.'"

Les compétences personnelles de Fiévez ne sont peut-être pas à mettre proprement en cause à l'époque où se déclara la faillite malencontreuse, qui, après seulement quelques mois de gestion, l'a contraint à suspendre aussi bien le déroulement de ses représentations que le traitement de sa troupe, selon l'usage circonstanciel. L'habileté dont il a fait preuve durant ses années de gérance à la salle Saint-Jacques suffit à laisser croire que les origines de sa banqueroute sont imputables à des conjonctures extrinsèques, intuitivement pressenties, mais traitées à la légère, faute de précédent. Alors qu'il succède à une longue ère de prospérité, cet échec, le premier d'une série qui jalonna le siècle, est en réalité redevable aux transformations progressives qui ont conditionné le devenir de la mécanique théâtrale européenne dès la fin des années 1810. Deux causes se conjuguent plus particulièrement, toutes deux conséquentes à la décadence que connaît le théâtre révolutionnaire au tournant du siècle. La lente dégradation littéraire que connaissent les pièces à cette époque incite les contemporains à chercher de nouveaux paramètres propres au renouvellement du genre²³. Raviver l'attention du public signifie opérer en partie un glissement du texte vers les autres composantes du théâtre : la scénographie, le jeu théâtral et le décoratif (accessoires, décors et costumes). C'est ainsi que durant les deux premières décennies du XIX^e siècle, différents traits font leur apparition et mettent l'accent sur la nécessité d'un drame d'action, soutenu par un art de la mise en scène réaliste²⁴ et une décoration plus élaborée²⁵. Simultanément, le

23 Pour une étude approfondie des modifications que rencontre le théâtre au tournant du siècle, le lecteur se référera à l'excellent (bien qu'assez ancien) ouvrage de Marie-Antoinette ALLEVY, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris : Librairie Droz, 1938. Il consultera plus particulièrement les pages 20 à 40.

24 Liège n'échappe pas à cette influence. Le chroniqueur du *Journal de la Province de Liège* fait part d'un souci évident pour la cohérence dramatique : "[Dans] un tableau où figurait Polynice, Antigone et Thésée ne pouvaient guère être placé sur le même plan ; le personnage principal nuisait trop à l'effet des deux autres". 62 (mardi 13 mars 1821), p. [4].

25 Parmi les ouvrages les plus importants, citons Charles DUGAS, *Observations sur la nature et l'utilité du drame à grande action*, Paris, 1811.

théâtre des Boulevards et le modeste talent du dramaturge Pixérécourt focalisent leur attention vers ces exigences nouvelles. Le succès est immédiat, à tel point qu'il se propage aussitôt dans le monde de l'opéra. Participant au courant général, le public liégeois manifeste une inclination progressive pour des dramaturgies élaborées, agrémentées de parures fournies, de décors plus construits, d'une abondance de figurants. La presse locale, consciente du penchant naissant pour le spectaculaire, sollicite la curiosité des dilettantes par quelques mentions laconiques et répétées. Ainsi trouve-t-on dans le *Journal de la Province de Liège* :

Lundi prochain, au bénéfice de M. César, une première représentation d'*Eliska*, opéra [de Grétry] en trois actes et à grand spectacle [...]. L'administration n'a rien négligé pour monter cette représentation, qui sera ornée de nouveau costumes et d'un vaisseau de toute la largeur du théâtre.

Le faste déployé par le Grand Théâtre entraîne machinalement un coût de production supérieur à la contribution financière des consommateurs, occasionnant par conséquent les désordres budgétaires que l'on sait. Second phénomène, la lente évolution du statut des interprètes, amorcée dès la fin de la période napoléonienne, déclenche une inflation des cachets (en particulier chez les hautes-tailles, avant que les cantatrices ne prennent le relais). De nombreux directeurs de théâtre dénoncent cette situation sans pouvoir faire autrement que de s'y soumettre sous peine de se priver des meilleurs éléments disponibles sur le marché de l'emploi. La perception partielle de ces différents agents ne pouvait que modifier la substance de l'abonnement prévu pour la nouvelle saison. En augmentant sa durée et son prix, en manifestant le désir de se voir acquitter avant le début des premières manifestations, Fiévez et Wyngaard tablent sur une rentrée de fonds rapide et conséquente. Une lettre ouverte adressée au *Journal de la Province de Liège* contribue à éclaircir les raisons de leurs agissements :

Projet d'abonnement pour la nouvelle salle de Spectacle de Liège

Le sieur Wyngaard père, directeur privilégié, et le sieur Fiévez, directeur gérant, engagés à fournir pendant six ans au public de cette ville, un spectacle digne d'elle et complet, tant par les artistes qui doivent composer la troupe que par le choix des ouvrages de divers genres qui varieront le répertoire et par les soins qu'ils se proposent d'apporter dans la mise en scène des pièces ; pénétrés de l'étendue de leurs devoirs et du désir d'offrir une certaine stabilité dans leur plan de travail, ont senti la nécessité d'apporter aussi une certaine stabilité dans les conditions de leur abonnement. Un local plus vaste que l'ancien commande une économie moins sévère dans plusieurs parties du service. (Comme le luminaire, la pompe des grands ouvrages, etc.) Un abonnement qui par sa durée et le nombre de ses souscripteurs, met l'entrepreneur à même de couvrir une grande partie de ses mises ; peut seul lui assurer les moyens de se procurer d'avance des sujets qui pourront paraître nécessaires pour les années 1821 et les suivantes, et d'embellir le spectacle de ce qui fait le charme des yeux, donner au théâtre de cette ville de 30.000 âmes, où il est d'usage de jouer tous les jours, et où les amateurs des beaux-arts, dans la vue d'encourager des établissemens publics aussi utiles qu'agréables, s'empressent de souscrire pour l'année entière. Il a été pris la résolution de fixer un droit additionnel de subvention de deux sous par personne, droit qui devait être levé à part au nom de la compagnie des actionnaires, pour former une faible partie du juste intérêt de leur mise de fonds. Par le traité consenti entre la Commission et le directeur, ce dernier, dans la vue de sauver au public un double paiement, s'est chargé de ce droit ; il se voit donc obligé de le comprendre dans le prix total de l'abonnement et dans celui du billet de bureau. Dans l'espérance que MM. les amateurs de Liège se pénétreront de la nécessité de fortifier l'esprit d'encouragement pour leur spectacle, les directeurs, bien fortement résolus de multiplier leurs efforts en raison des sacrifices que voudront bien faire MM. les abonnés et des témoignages de bonté qu'ils en recevront, prient instamment ces messieurs de consentir qu'aux trois représentations accoutumées par chaque semaine, il en soit ajouté une quatrième le vendredi. Ce moyen est le seul qu'ils aient d'exploiter le choix de tous les répertoires de Paris en bons ouvrages et nouveautés les mieux accueillis, le seul moyen aussi d'utiliser tous les artistes de la troupe, et de les montrer tour à tour, sous le jour qui leur sera le plus favorable. En

conséquence des considérations ci-dessus énoncées, les directeurs ont l'honneur de proposer à MM. les amateurs de spectacle les conditions d'abonnement suivantes ;

Art. 1^{er}. Les abonnements ne seront reçus que pour cinq mois et personnels, à commencer des premiers jours de novembre 1820. Il ne pourra être loué que des loges entières ; le chef de chaque loge entrera seul en compte avec l'administration, et sera en outre obligé de lui donner les noms des personnes qui doivent compléter sa loge pendant la durée de son abonnement.

Art. 2. Les jours des quatorze représentations d'abonnement sont fixés aux dimanche, mardi, jeudi et vendredi de chaque semaine, et ne pourront être retardés que dans le cas de force majeure ou de représentations d'artistes étrangers ; les représentations au bénéfice des artistes de la troupe ne pourront avoir lieu que les jours intermédiaires.

Art. 3. Si au premier septembre de chaque année, l'abonné ne renouvelle point son abonnement pour l'année théâtrale suivante, il sera censé y renoncé.

Les légers changements apportés aux conditions de l'abonnement offrent un avantage réel à MM. les souscripteurs relativement au prix des billets isolés, et en assurant aux directeurs les moyens d'opérer, ils leur imposent l'agréable fardeau de la reconnaissance, dont ils tâcheront de s'acquitter en cherchant chaque année quelque nouveau moyen de satisfaire le goût d'un public qui deviendra plus indulgent, à mesure qu'il reconnaîtra plus de bonne-foi dans les promesses, plus d'ensemble dans les travaux et plus de zèle pour ses plaisirs.

Wyngaard, père, directeur privilégié

Fiévez, directeur-gérant²⁶

Cet écrit fut d'une inutilité regrettable. À peine cinq mois suffisent à ruiner Wyngaard qui, dès le 7 mars 1821, se voit éconduit par la Commission au profit de trois actionnaires, chargés de l'administration du théâtre. Enfin, dès le 18 mars, une Commission définitive de sept membres dirige l'institution jusqu'au 21 avril 1822²⁷.

²⁶ *Journal de la Province de Liège*, 254 (vendredi 27 octobre 1820), p. [3].

²⁷ Voir Jules MARTINY, *op. cit.*, p. 158.

LES ACTEURS DE LA COOPÉRATION

La troupe

L'évocation des 21 acteurs-chanteurs²⁸ qui ont contribué à la marche de la première saison du Grand Théâtre de Liège soulève diverses problématiques qui concernent aussi bien leur statut (dont découlent les pratiques salariales et l'image sociale de l'artiste) que leur parcours professionnel. Toutes ces données, encore ignorées pour la plupart, dépendent de structures plus vastes relatives au marché de l'emploi ou à la mécanique théâtrale. Malheureusement, les procédés de recrutement demeurent la plupart du temps méconnus de même que la position hiérarchique des chanteurs au sein de l'institution ainsi que les fonctions qu'ils y occupent parallèlement à leur emploi premier. En outre, aucune reconstitution des particularités techniques de ces chanteurs n'est permise : l'absence de documents biographiques empêche de préciser s'ils étaient spécialisés uniquement dans le domaine de l'opéra ou s'ils participaient aussi à la musique du culte et donc de savoir s'il a existé une interférence des pratiques vocales. C'est en ayant conscience de toutes ces lacunes que nous tenterons de rendre compte du fonctionnement de la troupe liégeoise.

Composition de la troupe²⁹

Éléments masculins

Frédéric	1 ^{er} haute-contre	Elleviou
Philis	1 ^{er} haute-contre	Philippe 1 ^{er} rôle jeune
Jules	jeune	Elleviou fort second 1 ^{er} amoureux
Villeneuve	2 ^{ème} haute-contre	Colin 2 ^{ème} amoureux

28 À la même époque, ce nombre est pratiquement comparable à celui de la Monnaie (20) ou de certains théâtres français dont celui de Douai.

29 Liste établie par MARTINY, *op. cit.*, p. 155-156.

Morose	Martin, Laïs, Soldé	rôles de convenance
St-Alme	1 ^{er} basse-taille	financiers, paysans
Lemoule	2 ^{ème} basse-taille	2 ^{ème} père noble
Narcisse	3 ^{ème} basse-taille	utilité
César	Trial	2 ^{ème} et 3 ^{ème} comique
Ramon	Laruelle	1 ^{er} et 2 ^{ème} comique
Germain	1 ^{er} rôle	
Warnet	jeune premier	
Rousselle	1 ^{er} comique en tous genres	

Éléments féminins

Bouche	forte 1 ^{ère} chanteuse en tous genres	
Burger	1 ^{ère} chanteuse	jeune 1 ^{er} rôle
Clara	2 ^{ème} chanteuse	1 ^{ère} amoureuse
Leschesne	Dugazon St-Aubin	1 ^{ère} ingénuité
Lemoule	2 ^{ème} Dugazon	2 ^{ème} amoureuse
Berdoulet	jeune Dugazon	jeune soubrette
Martin	1 ^{ère} duègne	mère noble
Rousselle	1 ^{ère} soubrette	

La distribution des rôles, relativement homogène, comporte une légère prédominance des membres du sexe masculin, qui laisse présager que le culte de la *prima donna* n'a pas encore gagné les faveurs du public liégeois. Liège ne possède pas non plus de comédiens de renom comme Bruxelles où Letteliers et Desfossés, comédiens ordinaires du Roi, attirent le public.

Une bonne partie des chanteurs présents à l'ouverture du nouveau théâtre provient de Maastricht (probablement du Théâtre de cette ville où Seytz, Lecerf et Wyngaard, les derniers directeurs de la salle provisoire se rendirent afin d'y étudier les

dispositions des éléments intégrables dans la future compagnie). L'étude des dispositions de chacun sollicite longuement l'attention des directeurs, comme en témoigne un article du *Journal de la Province de Liège* :

Nous ne saurons pas mauvais gré aux directeurs du spectacle d'avoir passé un mois à Maestricht ; ils ont voulu prendre le temps d'étudier les divers degrés de talent de leur pensionnaires et leur laisser acquérir de l'ensemble avant de nous les présenter ; ainsi nous devons penser que ce retard offrira des résultats satisfaisants pour le public, les directeurs et les acteurs.³⁰

L'entrepreneur Fiévez assume par ailleurs la fonction de "maître de musique" (chef d'orchestre) de cette troupe, rôle qu'il partage avec un second musicien demeuré anonyme (peut-être s'agit-il de Bianchi, présent lors de la saison 1819-1820). L'année de l'inauguration, quelques artistes de 1819 sont remplacés par de nouveaux venus : les chanteurs Frédéric et Philis et l'acteur Warnet. Avant de devenir membre permanent de la troupe, un comédien qui fait son apparition au Théâtre de Liège est confronté comme partout à la lourde tradition du système des "débutants". Cette pratique autorise le public à juger durant trois représentations les prestations du débutant (quelquefois, une ou deux représentations supplémentaires sont de rigueur), soirées qui donnent libre cours aux déferlements de passions, de rires moqueurs, de francs applaudissements et qui mettent en même temps les nerfs du concurrent à rude épreuve. Au terme de la troisième soirée les spectateurs décident si le nouvel élément est digne de figurer dans la troupe qui doit les contenter, sans quoi le directeur se voit dans l'obligation de le substituer. Quelquefois, les attitudes excessives du public entraînent de la part du débutant un comportement provocateur qui décide les autorités communales à intervenir : le musicien se voit interdit de scène, parfois même l'entrée du théâtre lui est refusée. Seule l'intervention des autres comédiens de la troupe peut suspendre

³⁰ *Journal de la Province de Liège*, (dimanche 6 juin 1819).

cette décision ou restreindre les effets de la sentence à un nombre de jours réduit. Le musicien-frondeur doit toutefois témoigner des marques de regret au public. Malgré toute la barbarie que la pratique des "débutants" peut soulever — Bruxelles l'abolira en partie, dès 1825³¹ —, ce système est la manifestation explicite du pouvoir et des goûts de la *vox publica*.

La typologie vocale des artistes présents à Liège obéit à un classement en vigueur depuis la fin du XVIII^e siècle, typologie qu'il demeure délicat, vu la diversité et la confusion régnant dans la terminologie de l'époque, de transposer avec précision dans les codes nominatifs contemporains. Au XIX^e siècle, un directeur de théâtre s'attache d'abord à recruter des voix capables d'assumer l'écriture musicale et le rôle dramatique exigés par les partitions dont il dispose, sans se référer à la multiplicité des appellations répandues à son époque attendu que les multiples distinctions opérées dans la diversité des voix, en particulier dans celle du haute-contre, se fondent moins sur des paramètres de hauteur musicale ou sur des particularités stylistiques déterminées (spécificité du timbre, de l'agilité vocale, etc.) que sur des critères proprement liés à la caractérisation dramatique du personnage. D'ailleurs, lorsqu'un comédien est capable d'incarner la totalité des rôles destinés à son sexe, on peut retrouver à côté de son nom, l'indication "chanteur" ou "chanteuse en tous genres", ce qui prouve que la classification dramaturgique l'emporte sur celle des voix. En outre, si les noms usités par cette terminologie se réfèrent à des acteurs de l'Opéra-Comique ou de la Comédie-Italienne spécialisés dans l'interprétation de personnages déterminés, ce facteur autorise le développement d'une rhétorique musicale ou de codes dramaturgiques propres à certains rôles mais n'implique en rien un type vocal défini. Ainsi, une "Dugazon" peut être à la fois incarnée par un soprano ou un mezzo légers. Les "duègnes",

31 En réalité, les autorités considèrent qu'un mois entier est nécessaire avant de pouvoir se prononcer correctement sur un artiste. Voir l'*Introduction* de Jean-Philippe VAN AELBROUCK, *Dictionnaire des Danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830*, Liège : Mardaga (Coll. "Musique Musicologie"), p. 34.

rôles de vieilles servantes acariâtres, de femmes âgées, correspondent à des voix plus graves (sans doute sous l'influence de l'*opera seria* et *buffa*), allant du mezzo au contralto³². La terminologie appliquée actuellement pour la voix de ténor se fond dans les différentes appellations du haute-contre (Philippe, Elleviou, Colin). Les "Trials" et "Laruettes", rôles comiques, correspondent aussi bien aux voix de ténor léger qu'à celles de ténor bouffe (le Trial est une voix plus nasalisée). Enfin, le terme générique "basse-taille" englobe les différentes catégories de barytons et de basses. Seule la basse-taille "Martin" fait référence à une tessiture plus spécifique, apparentée encore à l'heure actuelle au baryton aigu³³. Parmi les acteurs de la troupe, certains se limitent au répertoire du théâtre parlé. Le flou de la terminologie empêche toutefois de déterminer qui assume ces rôles plus spécialisés. Seuls quelques rares indices dispersés dans le *Journal de la Province de Liège* contribuent à nous éclairer. Ainsi, un Warnet ou une Rousselle se produisent uniquement dans le théâtre de vaudeville.

Nulle trace de paiement n'atteste du salaire que perçoivent les membres de la troupe³⁴. Le trio constitué par les premières

32 En 1825, les commissaires du Roi chargés de la surveillance et de l'administration du Théâtre royal de Bruxelles décident de mettre fin à cette terminologie désuète *via* un article qui décrète que "la nomenclature de la troupe donnée chaque année par le Directeur-Gérant, ne portera dorénavant aucune désignation d'emplois d'acteurs de Paris et se réglera pour chaque acteur, autant que possible, sur la nature et la qualité de la voix". Cité par Jean-Philippe VAN AELBROUCK, *op. cit.*, p. 36. À Liège, à partir de 1830, les deux terminologies coexistent assez tardivement dans le siècle.

33 De vifs remerciements reviennent à Bernard Schreuders qui a permis d'y voir plus clair dans le fonctionnement de cette terminologie.

34 Au début de la Restauration, le Théâtre de Douai, qui partage un rang comparable à celui de Liège, pratique des salaires allant jusqu'à 4.800 francs pour le premier haute-contre. La basse-taille perçoit un salaire plus modeste, près de la moitié en moins. La première chanteuse à roulades voit son salaire augmenter tout au long de la décennie, atteignant la somme de 5.700 francs lors de la saison 1829-1830. Voir Guy GOSSELIN, *L'Âge d'or de la vie musicale à Douai 1800-1850*, Liège : Mardaga (Coll. "Musique Musicologie"), 1994, p. 105.

chanteuses Bouche et Burger et par la première basse-taille St-Alme est certainement privilégié dans la hiérarchie des cachets alors que les hautes-tailles Frédéric et Philis ne peuvent encore prétendre à des salaires de jeunes premiers, en raison de leur statut de débutants. Apparemment, les membres de la troupe ne présentent pas le profil d'artistes capricieux et intouchables cantonnés dans leur discipline. En dehors des représentations, ils peuvent participer à d'autres tâches dans l'institution : on les voit par exemple intervenir dans l'élaboration des décors lorsqu'ils ont quelque inclination pour la peinture.

L'orchestre

Si les troupes d'acteurs sont renouvelables d'une année à l'autre, il n'en va pas de même pour les musiciens de l'orchestre, attachés en permanence au Théâtre de Liège. La fixité de l'emploi favorise évidemment l'engagement de musiciens originaires de la ville, situation dont témoigne un règlement d'orchestre encore inédit il y a peu³⁵, daté de 1826 et signé par une majorité d'instrumentistes liégeois, la plupart issus d'importantes familles de musiciens. Vu la stabilité de la fonction, il est permis de croire qu'une majorité d'artistes présents en 1826 est déjà engagée en 1820 car, de 1815 à 1826, l'évolution de l'orchestre reste pratiquement stable, passant de 32 à 31 musiciens³⁶. Il répondrait *grosso modo* à la description suivante³⁷ : 6 premiers violons, 6 seconds violons, 2 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes.

35 Voir Malou HAINE, "Règlement de l'orchestre du Théâtre de Liège en 1826", *Revue belge de Musicologie*, XLVII (1993), p. 143-149.

36 *Ibidem*, p. 144

37 À cette liste, il faut éventuellement ajouter l'ophicléide, présent en 1826. Halary reçut un brevet pour cet instrument en 1821, mais il le soumit dès 1817 à l'Institut de France, à l'Académie royale des Beaux-Arts et à l'Athénée des Arts. Si un facteur a le droit de commercialiser son instrument avant d'en avoir le brevet, rien n'interdit à Liège de posséder cet instrument en 1820, ce qui porterait le nombre d'instrumentistes à 31. Sur l'histoire de l'ophicléide voir Reginald MORLEY-PEGGE/Philippe BATE, Stephen WESTON, "Ophicleide", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 1984, vol. 2, p. 819-822.

L'effectif du Théâtre ne correspond pas d'emblée à celui exigé par les partitions qu'on y joue. *Zoraima et Zulnar*, opéra-comique de Boieldieu représenté dès le 9 novembre dans la nouvelle salle, comporte une partie pour 2 cors en *mib*, une seconde pour 2 cors en *ut*. Ici, comme dans bien d'autres situations analogues, le dédoublement des pupitres est supprimé. De même, il est impossible de savoir si la partie de trombone est négligée lors de l'exécution ou si elle est jouée par un autre instrument. L'accompagnement des parties déclamées est aussi problématique : le répertoire dit "sérieux" comporte maints passages de type *recitativo secco* où le texte est soutenu soit par un clavecin, soit par un pianoforte dans les théâtres les mieux lotis. Une annonce publicitaire laisse à penser que le Grand Théâtre possède au moins l'un de ces deux instruments. Lorsque Lavigne vient se produire en concert le 10 mars 1821, le *Journal de la Province de Liège* signale que sa prestation comprend "plusieurs morceaux d'un grand orchestre et des romances au piano"³⁸. À moins que l'artiste ne voyage avec son propre instrument, pratique fortement improbable à l'époque, il est permis de croire que l'instrument à clavier en question appartient à l'institution. L'absence d'un percussionniste soulève des questions similaires : le théâtre possède-t-il des timbales ou d'autres instruments de la même famille joués par l'un des trente musiciens, lorsqu'il n'a pas à jouer de son instrument, ou ces parties restent-elles sans exécution ? Le théâtre est bel et bien confronté à une multiplicité de choix, allant de la substitution, de l'omission de certaines parties à l'engagement de surnuméraires dont la sélection et le recrutement sont déterminés par Fiévez en sa qualité d'entrepreneur comme de chef d'orchestre³⁹. Ces différentes solutions démontrent que les contemporains sont encore très éloignés de la notion d'authenticité de l'exécution ; l'idée d'un respect scrupuleux du texte musical est éclipsée au profit d'un rendu tout au plus cohérent de la partition. Toutefois, la liberté à l'égard de celle-ci entraîne également un laxisme envers la structure dramatique qui se voit parfois maladroitement mutilée dans certaines scènes :

38 *Journal de la Province de Liège*, 60 (samedi 10 mars 1821), p. [3].

39 Rien n'interdit Fiévez d'être conseillé par le second maître de musique.

Le trio qui a terminé la pièce a satisfait pleinement le public, qui cependant a paru assez étonné de voir arriver le dénouement d'une manière si brusque. Il faut savoir pour l'honneur de l'auteur que les acteurs ont trouvé plus simple de supprimer les deux dernières scènes.⁴⁰

On s'étonnera sans doute de la faible part accordée par le directeur aux répétitions orchestrales, réduites à trois "pour un opéra nouveau de premier ordre", à deux "pour un opéra nouveau de second ordre", et seulement à une "pour un ouvrage ancien". Cela pourrait laisser à penser que la plupart des musiciens de l'orchestre exercent d'autres activités professionnelles durant la journée, soit dans des domaines extérieurs à la musique, soit enseignent-ils les rudiments de leur art ou se produisent-ils dans les appartements privés de quelque riche mécène. Les répétitions peuvent quelquefois se dérouler à effectif réduit, limité au quatuor ou au double quatuor (généralement formé par les musiciens du second pupitre). Le petit nombre de répétitions laisse présager des exécutions de qualité moyenne, prestations relativement honnêtes toutefois masquées par la grande attention que porte le public au paramètre vocal⁴¹.

Le recrutement d'un orchestre de théâtre pose le problème du système d'enseignement que reçoivent les musiciens avant

40 *Journal de la Province de Liège*, 62 (mardi 13 mars 1821), p. [4].

41 La qualité d'exécution moyenne de certains orchestres de province enclenche systématiquement d'inévitables clichés sur la conduite débridée des musiciens, poncifs encore véhiculés de nos jours par les musicologues. Ainsi, lorsque Malou HAINE (*op. cit.*, p. 144) évoque les fautes sanctionnées par le fameux règlement de 1826, elle prend à la lettre un document édicté surtout à titre préventif et sans référence à de caricaturaux antécédents. Bien entendu, l'existence de comportements un rien excentriques chez les musiciens n'est pas à nier. Ils englobent une réalité humaine constante, mais ils appartiennent au domaine du particulier et non de la norme. En outre, la presse de l'époque, quelquefois critique face à la qualité modérée de l'orchestre n'eût pas manqué de dénoncer des agissements aussi extravagants surtout s'ils avaient appartenu au domaine du quotidien. Par ailleurs, la justesse d'un orchestre ne peut être mise en doute sous prétexte que le chef se prémunit d'un diapason avant le début de chaque prestation.

d'être embauchés dans l'institution. À Liège, la fermeture des églises décrétée par le Directoire en 1797, entraîne la disparition d'un enseignement musical séculaire perpétué par les anciennes maîtrises des collégiales et des cathédrales de la ville, formation artistique qui compensait l'absence de conservatoires spécialisés tel qu'en connaissait par exemple la ville de Naples. L'effondrement du système expose la ville à une lacune de taille, à savoir, l'absence d'un enseignement officiel de la musique, perte qui, malgré les essais infructueux tentés par Henri Hamal, s'avérera sans remède avant l'École d'enseignement pour la musique de Jaspar, Duguet et Henrard (1821) et surtout la création de l'École royale de Musique de Liège (en fonction à partir de 1827)⁴². Par conséquent, un enseignement favorable au recrutement d'un musicien de théâtre en 1820 ne peut se perpétuer qu'à travers ces solutions alternatives que sont les leçons particulières accordées par les musiciens du théâtre aux apprentis exécutants, pédagogie certainement la plus pratiquée mais qui limite les connaissances au seul savoir véhiculé par l'institution.

Le chœur

Dès 1820, le développement croissant du genre "grand opéra" entraîne l'amplification progressive du chœur dans les maisons d'opéra. Cette année-là, le Théâtre de la Monnaie ne dispose pas moins d'une trentaine d'éléments. L'existence du chœur à Liège ne va pas sans poser quelque embarras. Si Jules Martiny ne signale pas sa présence avant la saison 1827-1828, moment où le théâtre compte douze choristes masculins et huit féminins, faut-il supposer qu'il est antérieurement absent ? Le répertoire d'opéra-comique joué à Liège à cette époque nécessite une masse chorale⁴³, groupement qu'il est impossible de supprimer sans qu'il n'affecte l'équilibre harmonique (et dramatique) de nombreuses scènes d'opéras. En postulant l'existence

42 Voir José QUITIN, "Le Conservatoire Royal de Musique de Liège, hier, aujourd'hui et demain", *150^e anniversaire du Conservatoire Royal de Musique de Liège*, Liège, p. 40-41.

du chœur, il reste à déterminer la manière dont il est constitué : le théâtre perpétue-t-il une ancienne tradition qui consiste en la réunion de trois à huit des exécutants les moins brillants de la troupe (pratique dont Martiny signale l'existence pour la saison 1789-1790⁴³) ou, au contraire, le directeur-entrepreneur engage-t-il des musiciens spécifiquement affectés à cette fonction ? Si la réponse reste indéterminée dans le cas de Liège, la seconde pratique tend à se généraliser⁴⁵.

Sans que l'engagement de choristes étrangers soit exclu, il est plus que probable que ceux du Grand Théâtre soient recrutés auprès de la population liégeoise. Pour l'enseignement vocal, ils recourent aux leçons privées données par des artistes qui s'accordent plus ou moins légalement le titre de professeur, (tel Deloncin-Raick, créateur d'une école de chant à la durée éphémère⁴⁶), ou ils partent en stage auprès de maîtres étrangers, par exemple Roucourt, fondateur à Bruxelles, depuis 1813, d'une École de chant pour vingt élèves des deux sexes.

Le ballet

Alors que Jules Martiny ignore la troupe de danse pour la saison 1820-1821, l'existence d'un corps de ballet, aussi réduit soit-il, est confirmée par la presse. La profession de danseur implique un nomadisme ininterrompu s'accompagnant d'une modification permanente des solistes à chaque nouvelle saison. Toutefois, rien n'empêche de penser que la totalité des danseurs sous contrat pendant l'année inaugurale soient différents de

43 Les quelques partitions de Méhul, de Berton, de Boieldieu, conservées à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Liège, attestent toutes de la présence d'un chœur.

44 *Op. cit.*, p. 66.

45 Le chœur est assurément le problème majeur de nombreux théâtres de second rang. Le Théâtre de Douai ne dépasse pas les huit chanteurs. Voir Guy GOSSELIN, *op. cit.*, p. 106.

46 Voir Arsène HEUZE, "La Musique au Pays de Liège et le Conservatoire Royal de Musique", *Conservatoire Royal de Musique de Liège. Centième anniversaire de sa fondation*, Liège, 1926, p. XV-XVI.

ceux engagés la saison précédente. En tous cas, une mention relevée dans le *Journal de la Province de Liège* atteste des activités continues de Oudart, le maître de ballet : “*La Caravanne* [sic] *du Caire* [...est agrémentée] d'un *Divertissement* de la composition de M. Oudart”⁴⁷. Ainsi, le corps de ballet se composerait au minimum des quatre solistes suivants :

1. Oudart, 1^{er} danseur et maître de ballet ;
2. Son épouse, 1^{re} danseuse ;
3. Begrand, danseur comique (“danseur généralement de petite taille mais robuste, chargé de rôles comiques dont le plus célèbre est celui de Polichinelle”⁴⁸) ;
4. Une seconde danseuse⁴⁹.

Au cours de la première saison, la représentation du ballet *les Six Ingénues* (6 janvier 1821) laisse présager l'emploi de danseurs surnuméraires, soit à titre de solistes, soit comme figurants⁵⁰. Le nombre de prestations dans lesquelles interviennent ces exécutants est *a priori* fortement limité : l'art de la danse, relativement peu implanté au Théâtre de Liège, participe encore de l'interlude chorégraphique. L'émancipation de cet art en tant que spectacle indépendant reste à venir : *Les Six Ingénues* s'avère être la seule séance purement chorégraphique de la saison. Quelques opéras attestent de la nécessité de divertissements dansés, tel *Zémire et Azor* de Grétry, représenté le 4 novembre 1820, tel *La Caravane du Caire*, toujours de Grétry, opéra-ballet monté le 29 décembre 1820 et le 30 janvier 1821 (il comporte près d'une dizaine de danses dont une chaconne et une danse turque) et surtout les spectacles à grandes machineries s'accompagnant de mises en scène complexes, telle *La Vestale* de Spontini (jouée le

47 *Journal de la Province de Liège*, 281 (mercredi 29 novembre 1820), p. [3].

48 Définition de Jean-Philippe VAN AELBROUCK, *op. cit.*, p. 33.

49 Voir MARTINY, *op. cit.*, p. 149.

50 Selon VAN AELBROUCK, le figurant est un danseur sans rôle de soliste, qui met ce dernier en évidence.

15 mars 1821)⁵¹. La saison semble se limiter à ces quelques prestations, cependant, rien n'interdit le recours au ballet pendant les musiques de scènes, y compris celles des vaudevilles. Par ailleurs, le laxisme général à l'égard des partitions n'empêche pas durant l'exécution d'une œuvre l'insertion de musiques extérieures destinées à souligner les performances du corps de ballet. Un compte rendu du *Journal de la Province de Liège* laisse un témoignage concis et ironique sur le souci maladif dont fait preuve le maître de ballet (Oudart) pour restituer le contexte géographique requis par les danses de *La Caravane du Caire*. Il donne le ton en exhortant "le maître de ballets à ne pas nous transporter sur les bords du Niger et à ne pas lasser la patience du public par des danses si bizarres"⁵².

À côté des prestations chorégraphiques du corps de ballet, le public applaudit à de très rares occasions les figures de troupes ambulantes. La venue d'une famille réputée pour ses danses acrobatiques et ses "danses de cordes", les Casorti, est signalée quelques semaines avant l'inauguration du Grand Théâtre (27 août 1820). La rareté de cette prestation conditionne à coup sûr l'effervescence du public :

A la demande générale du public, M. Casorti et sa famille, donneront aujourd'hui dimanche une représentation de leurs danses acrobatiques et ballets. M. Casorti, exécutera une *Polonoise* sur le violon⁵³, à la demande de plusieurs amateurs. La demande d'une nouvelle représentation, excite le zèle de la famille Casorti pour donner, s'il lui est possible, plus de soin encore à ses exercices. Cette troupe se félicite d'avoir été accueillie avec bienveillance : son bonheur serait de laisser après elle quelques regrets.⁵⁴

51 Voir Paolo FRAGAPANE, *Spontini*, Firenze : Sansoni Editore, 1983, p. 187.

52 *Journal de la Province de Liège*, 283 (vendredi 1^{er} décembre 1820), p. [2].

53 Ce détail permet d'identifier Joseph Casorti, fils de Pasquale, dont Jean-Philippe VAN AELBROUCK rapporte qu'il "joue du violon de différentes manières", (*op. cit.*, p. 89, col. 1)

54 *Journal de la Province de Liège*, 202 (mercredi 27 août 1820), p. [3].

Les aventuriers perdus de l'arche

De tout temps, les figures majeures de la création artistique ont inévitablement masqué une pléiade d'artisans et de collaborateurs, une quantité majeure de pratiques sans lesquelles la réalisation scénique — le sommet de l'iceberg théâtral — serait inexistante. À son tour, l'entreprise opératique liégeoise développe une infrastructure complexe qui exige des groupements ouvriers multiples assignés à de nombreuses tâches. Les préparatifs d'un spectacle font intervenir une variété de labeurs dont l'existence n'est seulement certifiée que pour la saison 1830-1831 (grâce à un tableau de dépenses annuelles et journalières)⁵⁵ mais déjà en cours dix ans auparavant. Sans qu'il puisse être possible d'en déterminer le nombre, les postes d'habilleuses, de maquilleuses, coiffeuses, balayeuses, éclairagistes, décorateurs, perruquiers, magasiniers, figurants, souffleurs, contrôleurs des billets mobilisent une bonne part de la main-d'œuvre ouvrière. Une équipe de machinistes s'occupe des changements de décors⁵⁶. Un pompier est en permanence affecté à la surveillance des feux mal éteints ; il lui faut vérifier que le théâtre conserve des réserves d'eau suffisantes pour éviter d'anciens scénarios de sinistre mémoire... Le Grand Théâtre possède également un copiste chargé de transcrire les divers rôles et les parties d'orchestre de chaque acteur ou de chaque musicien. Les partitions sont rangées dans des réserves affectées à cet usage. À côté des exemplaires copiés, la maison achète aussi des œuvres originales⁵⁷ à moins que le directeur ou les membres de la troupe ne mettent à la disposition des autres musiciens leurs exemplaires personnels. Le contact entre l'institution et le public s'établit soit au

55 Voir MARTINY, *op. cit.*, p. 201.

56 Concernant un décor de *La Caravane du Caire*, un chroniqueur exhorte "le machiniste à mettre plus d'adresse et de soin dans les changements à vue". *Journal de la Province de Liège*, 283 (vendredi 1^{er} décembre 1820), p. [2].

57 L'imprimeur-libraire Desoer dont on voit constamment la réclame dans le *Journal de la Province de Liège*, est probablement l'un des fournisseurs de l'opéra. Régulièrement, Desoer propose au public les livrets ou les textes des comédies et des tragédies créées au Grand Théâtre.

moyen du placardage *extra muros* confié à un afficheur permanent, soit par l'intermédiaire du bureau de location. Contrairement à l'usage actuel, ce dernier est séparé du Grand Théâtre : tout citoyen qui désire louer une loge ou se procurer des billets pour une représentation se rend au n°149 de la rue de la Sirène (à deux pas de la cathédrale Saint-Paul). Dès le 24 décembre, le bureau de location est transféré au n°45 de la rue Vinave-d'Isle.

UNE INSTITUTION SUR SES GARDES : LE CAS DE LA CENSURE

Depuis l'origine du genre, le spectacle théâtral s'avère une entreprise foncièrement politique ; les promoteurs tentent par diverses stratégies et pour des motifs multiples de véhiculer les valeurs de la classe dirigeante, discours dont le public, possède en toute conscience les clefs de lecture. Bien que généralement apparentées au mode de l'autocélébration, du fait que le pouvoir en place met en scène sa propre caste et ses valeurs, ces clés se dédoublent sensiblement à partir de l'époque révolutionnaire lorsque le répertoire s'imprègne volontiers de valeurs relatives aux idées de Peuple ou de République, concepts en opposition avec l'idéologie du pouvoir monarchique. Cette transmission d'une propagande politique nouvelle se veut viscéralement anticléricale et satirique, elle reste en permanence à l'écoute de l'actualité qu'elle transpose aussitôt en terme de discours artistique ; la lecture politique se voit valorisée parce qu'elle permet d'incarner "l'esprit national et la volonté générale"⁵⁸. Le théâtre révolutionnaire véhicule tout particulièrement cette nouvelle vision de la société, raison pour laquelle il sera réprimé sur les scènes des Pays-Bas du Sud, et notamment à Liège où les sensibilités républicaines demeurent fortement exacerbées⁵⁹.

58 Voir Jane FULCHER, *Le Grand Opéra en France : un Art politique 1820-1870*, Paris : Belin (Coll. "Modernité XIX^e & XX^e").

59 Dès la saison 1789-1790, le Théâtre de Liège fait preuve d'un engouement certain pour les œuvres républicaines, s'activant à la création de pièces telles que *La Prise de la Bastille, fait historique pris dans les journaux et tel que l'action s'est passée*

Alors que Guillaume d'Orange se montre favorable à la construction ou à la réorganisation des salles de spectacle, il trouve essentiel de soumettre ces institutions théâtrales à un contrôle rigide qui écarte aussi bien le blasphème, la représentation d'un ecclésiastique en habits de fonction, les allusions érotiques que l'outrage aux représentants du pouvoir. La décision est officiellement adressée aux intendants des différents théâtres du pays au moyen d'une circulaire datée du 22 mars 1814 :

M. L'intendant de...

Les spectacles étant un objet qui influe d'une manière très conséquente sur les mœurs et l'esprit public, je dois rappeler à votre attention la nécessité d'une surveillance exacte à cet égard ; vous ne devez permettre la représentation d'aucune pièce de théâtre licencieuse ni dans lesquelles on représente quelques scènes qui tendent à jeter un ridicule sur la religion, vous ne devez pas même permettre que les costumes des ministres du culte catholique paroissent sur le théâtre. Il faut aussi prévenir que l'on n'y représente rien d'injurieux ou de contraire au respect dû aux têtes couronnées ni aux personnes en dignité.⁶⁰

Afin de prévenir toute situation houleuse découlant de spectacles aux allusions subversives, le gouvernement exige d'avance la liste des pièces du théâtre que se propose de représenter la troupe de comédiens dans le courant de la saison. Lorsqu'il supprime ou remplace le spectacle affiché, le directeur-entrepreneur a le devoir d'annoncer la substitution auprès des autorités comme il se doit de l'annoncer au public en placardant le nouveau programme au mur du Grand Théâtre, évitant toute

en France ; La Liberté rendue ; Les Événements ; Le Dragon de Thionville ; Le Triomphe de la liberté. Les allusions monarchiques que contiennent ces textes sont radicalement interdites et les références favorables à la royauté telles que les véhicules le répertoire de l'Ancien-Régime se voient transformées selon l'idéologie du jour ou radicalement supprimées. MARTINY mentionne une lettre imposant avec ferveur ce type de travestissement textuel (*op. cit.*, p. 69).

60 ARCHIVES GÉNÉRALES DU ROYAUME. *Conseil administratif de la Belgique en 1814.* Carton n°42.

surprise inopportune qui mécontenterait les spectateurs ou impliquerait de la part de la direction un remboursement obligatoire du billet. Par ailleurs, le contrôle qu'exerce le gouvernement sur le théâtre lui donne un droit de regard sur les spectateurs : la lecture publique de billets élogieux ou caustiques à l'intention des membres de la troupe n'est autorisée qu'après examen du commissaire de police en service. La censure est apparemment plus laxiste à Liège, puisque cette coutume est radicalement interdite sur les scènes bruxelloises. Généralement, la lecture de billets, par exemple ceux du littérateur Modave, a lieu le lendemain, sauf si le texte s'adresse à un artiste étranger de passage pour une représentation unique. Le système de surveillance s'applique aussi à la personne physique. La présence de personnes non munies de billets est strictement interdite, ainsi que la circulation pendant les spectacles, jugée douteuse voire dangereuse à l'ordre public. Les exigences qu'entraîne une morale pudibonde nourrie de norme et de respectabilité incitent les autorités à exclure les artistes des loges lorsque leur rôle n'est pas sollicité par le déroulement dramatique : le talent de l'acteur captive le spectateur, mais son image reste imprégnée de poncifs anciens en référence à des pratiques libertines et corruptrices. Tendre paradoxe de l'attraction et de la répulsion.

UN RÉPERTOIRE DIVERSIFIÉ

Liège a le double privilège de servir à la fois le théâtre d'opéra (deux tiers du répertoire) et le théâtre parlé (un tiers des œuvres jouées). Durant les cinq mois que couvre la saison 1820-1821 (du 4 novembre au 8 avril), le public assiste à 95 spectacles comprenant 73 opéras-comiques, 6 grands opéras et 43 vaudevilles, comédies et tragédies⁶¹. Le théâtre parlé comporte quelques tragédies à caractère historique (*Les Vêpres siciliennes*, *Jeanne d'Arc à Rouen*) ainsi qu'une grosse majorité de comédies

61 Chiffres fournis par MARTINY, *op. cit.*, p. 591.

anciennes (parmi lesquelles les grandes œuvres de Molière, les deux chefs-d'œuvre de Beaumarchais) ou des vaudevilles nouveaux⁶². Ces derniers, conçus pour les scènes parisiennes, sont souvent pourvus de sous-entendus ambigus, d'allusions salaces ciblées, dont le public liégeois ne possède pas les codes de compréhension. Cette ignorance associée au manque d'intérêt pour un comique jugé simpliste, voire vulgaire, aboutit à un sentiment d'exaspération manifesté explicitement dans la presse :

Il y a ici bas un système de compensation auquel il est difficile de se soustraire. Ainsi, avant d'admirer Gavaudan, il a fallu entendre le plus insipide des vaudevilles. Ce genre d'ouvrage demande avant tout de l'esprit, de la gaieté et des saillies continues ; ici rien de tout cela : pas un couplet à retenir ; *Turlututu*, voilà le mot qui semblait renfermer tout le sel de la pièce, car il revenait à chaque phrase, à chaque couplet, de la manière la plus fastidieuse. Il faudrait choisir avec soin quand on nous donne des vaudevilles, et songer que la plupart de ces petites pièces, jouées loin de Paris, perdent une grande partie de leur intérêt.⁶³

Dans le domaine de la création lyrique, le statut du Grand Théâtre est celui d'une scène de seconde zone⁶⁴, et ce en raison des budgets modiques dont dispose le directeur-entrepreneur pour l'établissement de sa saison (contrairement par exemple aux théâtres subsidiés de Bruxelles). Liège est tout au plus une rampe de lancement pour des artistes débutants destinés à une carrière prometteuse. Ce statut de théâtre mineur circonscrit les activités de la maison à la diffusion d'un répertoire préexistant.

62 Les vaudevilles représentés à la même époque à la Comédie-Française sont généralement accompagnés de musiques symphoniques écrites pour l'occasion ou empruntées à un répertoire familial. Voir Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 97. Malheureusement, rien ne permet d'affirmer si un tel usage prévaut au Grand Théâtre de Liège.

63 *Journal de la Province de Liège*, 283 (vendredi 1^{er} décembre 1820), p. [2].

64 En réalité, Liège est un axe de passage entre Paris, Lille, Maastricht, Aix-la-Chapelle et Cologne.

De la même manière, cette position contrecarre l'éclosion d'œuvres lyriques locales, alors que, à la même époque, un nombre important de compositeurs bruxellois inonde le marché de la création de sorte qu'il fallut établir une Commission consultative apte à déterminer les produits indigènes méritant de paraître à l'affiche de la Monnaie⁶⁵. Le répertoire lyrique est constitué de la plupart des pièces qui firent les succès du Théâtre Feydeau et de l'ancienne Salle Favart. S'y mêlent à la fois l'opéra-comique façon Ancien Régime — principalement incarné par les nombreuses comédies mêlées d'ariettes de Grétry et de son épigone Dalayrac — et les opéras de Berton et de Méhul (durant les années 1795-1805). Finalement, la tendance des années 1810-1820 représentée par Isouard (familièrement désigné par son prénom, Nicolo) et Boieldieu. Le public est surtout fasciné par les œuvres de Boieldieu, caractérisées par une conduite des voix hors du commun, réellement frénétique, par un ressort dramatique serré, qu'il continuera, dès 1822, à trouver dans les opéras de Rossini.

Le théâtre d'opéra se limite donc essentiellement au répertoire de l'opéra-comique, suite sans doute au décret napoléonien du 25 avril 1807, qui incita chaque établissement à n'exploiter qu'un genre particulier, et, plus vraisemblablement, en raison des dépenses mineures qu'occasionne la *vis comica*. La politique parcimonieuse menée par les directeurs limite la pénétration du répertoire de l'Opéra de Paris, constitué des tragédies à sujets bibliques ou mythologiques, des opéras à sujets historiques, à sujets fantastiques, féeriques ou allégoriques et enfin des premiers opéras d'inspiration romantique, genres excessivement chers par le nombre important de costumes et de décors somptueux, par la hiérarchisation opérée dans les mentalités de l'époque qui considère que le genre sérieux doit être représenté avec plus de faste et de noblesse. Quelques efforts sont cepen-

65 Voir Valentin DENIS, "La vie théâtrale", Ernest CLOSSON et Charles VAN DEN BORREN (éd.), *La Musique en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1950, p. 374.

dant tentés pour satisfaire le goût des grands spectacles. Ainsi voit-on par exemple la représentation de l'opéra biblique *Joseph* de Méhul (7 janvier 1821) ou celle de tragédies lyriques telles *L'Œdipe à Colone* de Sacchini (10 mars 1821) et *La Vestale* de Spontini (15 mars 1821). Ces tentatives restent toutefois sporadiques. Contrairement à d'autres villes où il est à l'honneur, le répertoire italien a disparu de Liège depuis les années 1758. L'opéra-comique français règne en maître depuis l'année 1771, moment où ce genre supprime définitivement les œuvres italiennes (en vogue dans les années 1754-55 avec les partitions de Latilla et de Pergolesi) et le théâtre en dialecte wallon de Hamal (par ailleurs inspiré du modèle italien)⁶⁶. Des noms comme Sacchini ou Spontini font bien référence à des artistes originaires de la péninsule, mais leur style s'est depuis longtemps imprégné de la tradition française. Le répertoire italien n'est pourtant pas ignoré des amateurs. La Société d'Émulation produit des concerts où figurent quelques œuvres italiennes⁶⁷. Cependant, la vogue de l'opéra italien réapparaîtra avec le célèbre trio des néobelcantistes (Rossini, Bellini et Donizetti), à partir de 1822, puis avec Verdi dès les années 1840.

66 Voir José QUITIN, "Le théâtre lyrique à Liège des opéras burlesques de Jean-Noël Hamal au *Huron* d'André-Modeste Grétry, 1757-1769", Philippe VENDRIX (éd.), *Grétry et l'opéra-comique*, Liège : Mardaga (Coll. "Musique Musicologie"), 1992, p. 269.

67 Le *Journal de la Province de Liège*, 236 (vendredi 6 octobre 1820), p. [3], signale la prestation de la cantatrice vénitienne Giovanna Carlotta Marinoni qui chante avec sa sœur Fortunata (dix ans et demi) un duo de *Balduino*. Elle se produit seule dans un air varié de *Biondina in Gondoletta*, accompagnée au violon par un amateur. Ce concert se donna le mercredi 4 octobre, à la salle de la Société d'Émulation. La *Sinfonia* du *Tancredi* de Rossini y est également jouée le 23 mars 1821. Cette audition semble d'ailleurs le premier témoignage d'une œuvre rossinienne jouée à Liège. Quelques œuvres italiennes sont vendues chez le libraire Desoer, parmi lesquelles celles insérées dans *Le Luth français, almanach lyrique dédié aux dames, ou choix de romances gravées et avec la musique, de MM. Bouffet, Bruni, Dalvimare, Fabry-Garat, Sophie Gail, Lafont, Lamparelli, Naderman, Pacini, Paër, Plantade, Rigel, Spontini*.

Entre les mois de novembre et décembre 1820, les nouveautés demeurent minimales : *Les Voitures versées* et *L'Apothéose de Grétry* sont les seules pièces véritablement originales offertes au public⁶⁸. Le système de gestion de l'institution théâtrale permet au public de redemander une œuvre aussi souvent qu'il le souhaite⁶⁹. S'il s'estime insatisfait⁷⁰, il formule une plainte écrite (elle ne peut être anonyme) auprès du commissaire de police de service dans l'institution qui, à son tour, informe les autorités du non respect de ses exigences. L'entrepreneur se voit dans l'obligation de les appliquer dans l'immédiat afin de n'encourir aucune amende ou peine d'emprisonnement et d'éviter surtout une faillite occasionnée par une salle de spectacle déserte.

Si le nombre de créations est plus que limité, le cas exceptionnel des cérémonies commémoratives implique la commande d'œuvres circonstanciées qui n'interviennent pas dans la constitution d'un répertoire usuel. Ainsi, l'inauguration de la nouvelle salle s'accompagne-t-elle de la création de *L'Apothéose de Grétry*, œuvre commandée au compositeur Ansiaux⁷¹ et au librettiste Latour :

68 Trois autres créations ponctuent le reste de la saison, mais seul l'opéra de Boieldieu se maintiendra à l'affiche.

69 *Les Rendez-vous bourgeois travestis* de Nicolo et *Le Délire* de Berton figurent parmi ces œuvres fréquemment redemandées.

70 Le public de la saison inaugurale serait particulièrement indiscipliné si l'on en croit le chroniqueur du *Journal de la Province de Liège* qui s'indigne devant "des hurlements dignes des halles, des vociférations ordurières, des chants grossiers, des insultes directes adressées non seulement aux hommes, mais encore aux dames qui occupent soit les loges, soit la galerie et, ce que je ne puis expliquer, c'est que la police ne fait pas cesser ce tumulte". 46 (mercredi 21 février 1821), p. [3]. Ce type de manifestation ne trouve pas d'antécédents dans la presse.

71 ANSIAUX (Jean-Hubert-Joseph), compositeur de musique, né à Huy, le 16 décembre 1781. Il est surtout connu pour ses œuvres d'église parmi lesquelles un *Te Deum*, à huit voix et orchestre, qui lui valut les félicitations de plusieurs de ses maîtres lorsqu'il se rendit à Paris, en 1808. De retour à Huy, il devient, dès cette époque, le mécène des musiciens et le soutien de toutes les institutions artistiques de cette ville. Il réactive la tradition musicale de la collégiale Notre-Dame et organise des concerts de chant et de musique symphonique. Il décède prématurément, devant son pupitre, le 4 décembre 1826. On lui doit deux opéras, *Les Revenants* et *Numa*, neuf messes, plusieurs motets, un oratorio, *Le Sacrifice de Jephthé*, des ouvrages pour harmonie militaire, des pièces pour chant et piano. Voir la *Biographie nationale publiée par l'Académie royale*

Une petite pièce avait été composée pour cette première représentation ; c'était en quelque sorte l'allégorie peinte sur la toile [*Apollon et les Muses* de Hennequin], mise en action. Elle a paru être écoutée avec plaisir ; la musique, qui est de M. Ansiaux de Huy, a été principalement goûtée. Au reste, dans de telles circonstances, c'est surtout de l'intention qu'il faut savoir gré aux auteurs.⁷²

Les Liégeois portent un vif intérêt aux cérémonies d'hommages, plus particulièrement dans le cas de Grétry, leur gloire locale, qu'ils perçoivent comme un mélodiste hors norme, comme le créateur de l'opéra-comique. On l'apprécie aussi pour ses talents de littérateur et d'essayiste⁷³. Une pièce de Modave distribuée pendant la séance d'ouverture, intéressante à bien des égards pour les différents débats esthétiques qu'elle suscite au sujet du nouveau théâtre, se termine à son tour par une *Apothéose de Grétry*. De nombreux spectacles lui sont consacrés après sa mort (1813) et ce jusqu'en 1828, séances dont les préparatifs s'accompagnent à leur tour de commandes théâtrales ou musicales⁷⁴. Au cours de la saison inaugurale, le Grand Théâtre, fêtant l'anniversaire du musicien (né le 8 février 1841), organise une soirée thématique qui comporte deux œuvres de Grétry (*L'Amant jaloux* et *La Fausse Magie*) et une nouvelle scène très appréciée de Marcellis, mise en musique par André Jaspar, *Apollon et les muses*, sans doute un pastiche extrait des opéras du compositeur. L'œuvre joue sur l'association habituelle entre Grétry et Apollon et donne droit à un apparat décoratif certainement lié à la rhétorique néo-classique :

C'est sur notre grand théâtre (auquel on aurait pu attacher un autre nom) que la fête a été offerte hier, et comme on ne pouvait mieux honorer le génie qu'en représentant ses propres ouvrages,

des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles : Thiry-Van Buggenhoudt, 1866, t. 1, col. 338-339.

72 *Journal de la Province de Liège*, 262 (lundi et mardi 6 et 7 novembre 1820), p. [3].

73 Un éloge lui est consacré dans le *Journal de la Province de Liège*, 38 (lundi et mardi 12 et 13 février 1821), p. [3].

74 MARTINY donne les noms de ces "à-propos de circonstance" (*op. cit.*, p. 537-538).

on avait fait choix des deux opéras, *La Fausse Magie* et *L'Amant jaloux*, que Grétry préférait à tous les autres. On applaudit avec transport à ces sons si purs, à cette harmonie ravissante, à cette vérité de langage qu'il prête aux passions, et auxquels les oreilles françaises n'étaient pas habituées avant lui. Une petite pièce qui avait été composée pour la circonstance, fut ensuite représentée, et accueillie avec beaucoup de plaisir. Les Muses et Apollon célébrèrent à l'envi la gloire de leur favori. Le théâtre décoré avec beaucoup de soin et de goût représentait le temple de l'immortalité au fond duquel s'élevait une pyramide, où étaient inscrits les noms des principaux opéras de Grétry, dont on apercevait le buste entouré de guirlandes de fleurs. Au moment où Apollon dépose sur ce buste une couronne de lauriers, les applaudissemens les plus vifs ont éclaté de toutes les parties de la salle. Chaque Liégeois voulait payer encore une fois à son compatriote le tribut de son admiration. [... Jaspas] a pris le meilleur moyen de s'attirer d'abord la confiance publique, en nous donnant hier des preuves de son talent ; son coup d'essai vaut un coup de maître. J'allais oublier de dire que la façade de la Salle avait été illuminée et ornée d'un transparent sur lequel était représentée une lyre avec ces mots : *à Grétry*. Cet oubli eut été d'autant plus impardonnable qu'un épais brouillard nuisait singulièrement à cette illumination, et la rendait invisible pour ceux qui s'en tenaient éloignés à plus de trente pas.⁷⁵

Du 1^{er} novembre au 1^{er} mars, le spectacle commence à 17 heures 30, peu après la fin de la journée de travail et se clôture vers 22 heures 30. Chaque entracte ne dépasse pas quinze minutes tandis que l'intervalle entre chaque pièce dure tout au plus une demi-heure. Durant ces soirées, près de trois pièces sont régulièrement jouées, le plus souvent un vaudeville suivi de deux opéras-comiques en un ou deux actes, à moins qu'on ne représente deux œuvres d'envergure. Si *a priori* le nombre de prestations différentes enchaînées jour après jour paraît éprouvant pour la mémoire des acteurs, il ne faut pas omettre que la plupart des pièces jouées appartiennent au répertoire courant. Le

⁷⁵ *Journal de la Province de Liège*, 37 (lundi et mardi 12 et 13 février 1821), p. [3].

public assiste le plus souvent à la reprise de "classiques" assimilés depuis longtemps : des 41 opéras présentés durant les deux premiers mois de l'abonnement, 20 sont antérieurs à 1800, 17 ont été composés entre 1800 et 1815 et seulement 4 sont postérieurs à 1815. En 1820, seules les deux créations déjà mentionnées ont demandé un réel effort de mémoire aux membres de la troupe. En outre, comme le signale Jean Mongrédien, beaucoup d'opéras-comiques en un acte ne comprennent souvent qu'un air, un duo et un ensemble par acteur, de sorte que l'apprentissage se faisait en un laps de temps relativement bref⁷⁶. Il n'est d'ailleurs pas exclu que les textes soient improvisés en cas de perte de mémoire, les situations stéréotypées permettant aux acteurs une reconstitution au pied levé du canevas. Le Théâtre de Liège est donc loin de connaître des situations périlleuses comme en subirent les acteurs de la salle Favart, quelquefois contraints de mémoriser jusqu'à 23 créations nouvelles en une seule saison (1790).

En dehors des représentations habituelles de la troupe, le Grand Théâtre accueille les artistes lyriques qui se produisent de ville en ville. Le 29 novembre 1820, la prestation de Gavaudan, célèbre ténor du Théâtre de l'Opéra-Comique, dans *Le Délire* de Berton provoque l'enthousiasme du public liégeois, fort attentif au réalisme de son jeu :

SPECTACLE. - Gavaudan et *Le Délire* !... Voilà deux mots qui suffisaient pour attirer le concours le plus nombreux ; aussi, parterre, loges, galeries, tout était rempli. La salle qui a certains jours (où le choix des pièces pique peu la curiosité du public) paraît trop vaste, pouvait à peine hier contenir la foule des spectateurs attirés par le désir de voir un artiste célèbre dans un rôle où il est inimitable. Leur attente ne fut pas trompée. Il faut avouer qu'il serait difficile de remplir les âmes d'une plus vive émotion. Sa démarche incertaine, l'altération de ses traits, le son de sa voix, son rire même, ce rire affreux qui glace d'épouvante, tout retraçait en lui le désordre où l'a jeté une passion funeste. Ces lueurs de raison qui lui reviennent par intervalles, les souvenirs cruels qui le poursuivent, l'image de Clarice s'offrant partout à lui,

⁷⁶ Voir *La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris : Flammarion, 1986, p. 93.

tout a été rendu avec une effrayante vérité. Un des endroits où il est supérieur à lui-même, c'est lorsque dans son délire, il se met à chanter. Le contraste des paroles qui ne célèbrent que la joie et les plaisirs, avec les traits de visage où se peignent la souffrance et le désordre de l'esprit, produit un effet déchirant. Le moment où il retrouve sa Clarice n'a pas été moins bien rendu. C'est alors qu'une couronne a été jetée sur le théâtre, et que les spectateurs, par de vifs applaudissements, se sont joints à cet hommage justement rendu aux talens d'un artiste aussi distingué. Après la pièce, on l'a redemandé à grands cris ; et lorsque, se rendant au désir du public, M. Gavaudan a reparu sur la scène, de nouveaux applaudissements l'on accueilli de toutes parts et se sont longtemps prolongés.⁷⁷

Quelques rares passages d'artistes lyriques ponctuent la seconde moitié de la saison. Ainsi, le samedi 10 mars 1821, Lavigne, premier sujet de l'Académie royale de musique de Paris et de la Chapelle du roi de France se produit avec succès dans un récital au piano et à l'orchestre, avant de reparaitre dans l'*Œdipe à Colone* de Sacchini, dans le rôle de Polynice. Il se produit jusqu'au 20 mars⁷⁸. Le Liégeois Henrard, baryton de l'Académie royale de musique, se produit à son tour le 29 mars et le 5 avril dans *Le Prisonnier* de Della-Maria et *Panurge* de Grétry. Enfin, un concert de quatre artistes viennois clôture la saison, le 8 avril. À côté de ces prestations vocales, le public applaudit des représentations très différentes : des exercices de funambulisme, des expériences de physique ou encore des spectacles de magie (le 17 et le 20 janvier, le prestidigitateur Jules Rovère présente ses tours). Enfin la salle de spectacle peut être mise à profit pour des bals publics. Pendant le Carnaval, plusieurs bals parés et masqués sont organisés, dès 22 heures ou 22 heures 30, après les représentations ordinaires (25 février, 4 et 6 mars). Le spectacle qui les précède peut-être en relation directe avec la thématique du jour : ainsi joue-t-on *Monsieur Deschalumeaux* ou *La Soirée du Carnaval*, avant l'ouverture du second bal⁷⁹.

⁷⁷ *Journal de la Province de Liège*, 283 (vendredi 1^{er} décembre 1820), p. [2].

⁷⁸ *Ibidem*, 60 (samedi 10 mars 1821), p. [4].

⁷⁹ *Ibidem*, 56 (lundi et mardi 5 et 6 mars 1821), p. [3].

ANNEXES

ANNEXE 1

JOURNAL DE LA PROVINCE DE LIÈGE, POLITIQUE, COMMERCIAL ET LITTÉRAIRE

270 (MERCREDI 15 NOVEMBRE 1820), p. [3].

Ville de Liège.

Règlement de police pour le Spectacle.

Les bourgmestres, vu la loi du 19-22 juillet 1791, qui confie à la vigilance et à l'autorité des corps municipaux, le maintien du bon ordre dans les spectacles.

Vu également la loi du 6 mars 1818 ; arrêtent :

Paragraphe 1^{er}. Des Entrepreneurs, Régisseurs, Acteurs et autres employés du Spectacle.

Art. 1^{er}. Du 1^{er} novembre jusqu'au 1^{er} mars le spectacle commencera à cinq heures et demi précise, et du 1^{er} mars jusqu'au 1^{er} novembre à six heures.

2. L'entrepreneur ou le régisseur du spectacle ne pourra distribuer un nombre de billets excédant celui des personnes que la Salle peut contenir, sous peine d'une amende de 30 à 50 florins des Pays-Bas.

3. L'entrepreneur fera fermer exactement pendant toute la durée du spectacle, les portes de communication de la Salle aux coulisses, aux foyers particuliers et loges des artistes, sous peine de 6 à 10 florins d'amende.

4. A la fin du spectacle, les entrepreneurs et régisseurs feront ouvrir toutes les portes pour faciliter la sortie du public sous les mêmes peines portées par l'article précédent.

5. L'entrepreneur devra faire placer au-dessus du bureau établi pour la distribution des cartes d'entrées, une inscription indiquant les prix des placés sous peine de dix florins d'amende.

6. L'entrepreneur prendra les mesures convenables pour que l'intervalle entre les pièces ne puisse excéder trente minutes, et les

entractes quinze minutes.

Tout entrepreneur, régisseur, acteur, actrice, directeur ou musicien de l'orchestre ou autre employé de l'administration du spectacle ; qui par sa faute ou sa négligence aurait empêché l'exécution de cette disposition et de celle contenue en l'article 1^{er}, encourra pour la première fois une amende de 3 à 5 florins ; pour la seconde une amende de 5 à 20 florins, et pour la troisième et ultérieurement une amende de 50 florins ou un emprisonnement de trois jours.

7. Si par suite de quelque incident imprévu, le spectacle annoncé par des affiches, devait être changé, le changement sera annoncé par des affiches placées dans l'intérieur et à l'extérieur du théâtre, et il sera rendu compte des motifs à la police locale.

Toute contravention au présent article sera punie d'une amende de 5 à 10 florins.

8. Tout acteur, actrice, directeur ou musicien de l'orchestre et tout autre employé du spectacle qui, hors les cas d'incommodité, dûment constatée par médecin ou chirurgien, en présence d'un commissaire ou agent de police, aura empêché la représentation du spectacle annoncé, qui s'y sera fait remplacé, sera condamné à une amende de 25 à 50 florins et d'un emprisonnement d'un à trois jours.

9. L'entrepreneur réglera et variera le répertoire de manière à satisfaire le public. S'il ne défère pas à l'avertissement que les bourgeois lui auront notifié des justes plaintes auxquelles il aura donné lieu, et que de nouvelles plaintes aient été derechef adressées, l'entrepreneur pourra être condamné aux peines établies à l'article précédent.

10. Il est strictement défendu aux acteurs et actrices, hors les cas commandés par leur rôle, et à tout autres de parler au public, ou aux personnes se trouvant dans la salle.

Nul ne pourra, en aucun cas, répondre aux interpellations qui lui seraient faites, ni même paraître sur la scène à cet effet.

11. Les acteurs ainsi que les personnes qui leur sont attachées, ne peuvent se placer, pendant la durée du spectacle, que dans les loges qui leur sont destinées, à peine d'une amende de 5 à 10 florins.

12. Il est défendu à tous garçons de théâtre et ouvriers employés de

s'y trouver avec des pipes ou cigarres, soit pendant les heures du spectacle, soit pendant le temps des répétitions, à peines d'encourir l'amende portée à l'article précédent.

13. Le directeur veillera à ce que l'orchestre soit complet pendant la durée des opéras ; en cas de négligence, il encourra une amende de 10 à 15 florins.

14. L'entrepreneur, directeur de l'orchestre, acteurs, actrices et tous autres employés du spectacle devront obtempérer sur-le-champ à toute invitation qui leur sera faite, en vertu du présent arrêté, par le commissaire de police de service au spectacle, à peine d'une amende de 6 à 10 florins, sans préjudice des autres peines déterminées par la loi suivant les circonstances.

15. L'entrepreneur et le directeur de l'orchestre sont tenus, chacun en ce qui le concerne, de faire connaître sans délai les contraventions soumise ; faute de ce, ils sont passibles des peines établies contre le contrevenant.

16. L'entrepreneur veillera à ce que le réservoir soit toujours plein d'eau, et à ce que la visite de la salle et de ses foyers, se fasse régulièrement chaque jour de représentation par le concierge et autres personnes préposées à cet effet.

Cette visite sera toujours faite avec le commissaire de police de service ou avec son agent, si ce fonctionnaire est empêché.

Les contraventions à cette disposition seront punies de 15 à 30 florins d'amende

Paragraphe 2. Police de la salle de Spectacle.

17. Les billets qui pourraient être jetés sur le théâtre, ne seront lus qu'après en avoir obtenu de nous l'autorisation.

Dans ce cas, il ne pourra en être donné lecture au public qu'à la représentation suivante.

Tout contrevenant sera puni d'une amende de 25 à 50 florins, ou d'une amende de trois jours.

Sont exceptés de cette dernière disposition, tout billet ou pièce de vers adressés à un acteur étranger ; néanmoins, ces billets devront être remis, avant leur lecture au commissaire de police de service.

18. L'entrée du spectacle est interdite au public et aux personnes

même employées au spectacle, dont la présence n'est pas requise pour la représentation, à peine d'une amende de cinq à dix florins à charge du contrevenant, du préposé au poste, et de l'entrepreneur lui-même, si ceux-ci l'ont toléré.

19. Tout acte qui tendrait à troubler ou à interrompre le spectacle, pourra, suivant sa gravité, être puni d'une amende de six à 25 florins ; en cas de récidive, malgré l'avertissement donné par le commissaire de police, l'amende sera de 25 à 50 florins ; le contrevenant pourra être en outre condamné, suivant les circonstances, à un emprisonnement d'un à trois jours, sans préjudice des autres peines déterminées par la loi, s'il y échétait. Au surplus, ceux qui auraient troublé l'ordre, pourront être conduits à la chambre d'arrêt, à l'Hôtel-de-Ville.

20. Il est défendu de circuler dans les corridors pendant la représentation, de manière à troubler l'ordre, à peine de 5 à 10 fl. d'amende.

21. Nul ne peut avoir le chapeau sur la tête lorsque le rideau est levé. Le contrevenant à cette disposition sera puni d'une amende de 6 à 12 florins, sans préjudice aux autres peines établies, en cas de trouble ou d'interruption du spectacle.

22. Ceux qui auraient des plaintes à former, devront les remettre par écrit et signées, au commissaire de police de service au spectacle, qui les fera parvenir aux bourgmestres pour y être statué ce qu'au cas appartiendra ; tout écrit anonyme ne sera point reçu.

Paragraphe 3. Police extérieure.

Circulation des voitures. - Art. 23. Les voitures arriveront à la Salle de spectacle par le côté du Quai de la Sauvenière, passeront sous le portique, en suivant toujours la direction du pavé.

24. Les voitures destinées à attendre jusqu'à la fin du spectacle se rangeront en file à l'endroit indiqué à cet effet.

25. Il est défendu aux cochers de quitter leurs rangs avant d'être appelés par les crieurs publics.

26. Il est expressément défendu aux cochers de quitter sous quelque prétexte que ce soit, les rênes de leurs chevaux pendant que descendront ou remonteront les personnes qu'ils auraient amenées. Les contraventions aux articles 23, 24, 25 et 26, seront punies d'une

amende de 5 à 10 florins, en cas de récidivité de 10 à 15 florins et de trois jours d'emprisonnement.

27. Le commissaire de police est chargé de dresser procès-verbal des contraventions qui viendront à se commettre pendant le temps que durera son tour de service au spectacle.

Le présent arrêté sera imprimé publié et affiché pour l'instruction générale, et les commissaires, inspecteurs et agens de police, sont chargés d'en assurer l'exécution.

Hôtel-de-Ville, le 9 novembre 1820.

Le Bourgmestre président, Chevalier de Bex.

Pour la Régence, Le Secrétaire de la Ville, Soleure.

ANNEXE 2

LES REPRÉSENTATIONS LYRIQUES ET THÉÂTRALES EN NOVEMBRE ET DÉCEMBRE 1820

Le tableau ci-dessous reprend successivement la date de représentation, le titre de l'œuvre (avec la date de sa création), son genre, son auteur et la date de la première à Liège.

4 novembre	<i>L'Apothéose de Grétry</i> (1820), pièce de circonstance mêlée de musique en un acte, ANSIAUX, création <i>Zémire et Azor</i> (1771), comédie-ballet mêlée de chants et de danses en quatre actes, GRÉTRY, 20 novembre 1774
7 novembre	<i>Gulnare ou l'Esclave persane</i> (1798), opéra-comique en un acte, DALAYRAC, 28 mars 1799 <i>La Femme jalouse</i> , opéra-comique en un acte, DALAYRAC, 28 mars 1799
9 novembre	<i>L'Hôtel garni</i> , comédie en un acte et en vers, BOIELDIEU, 26 décembre 1801 <i>Zoraïme et Zulnar</i> (1798), opéra-comique en trois actes, BOIELDIEU, 26 décembre 1808

-
- 10 novembre *Les Deux Jaloux* (1813), opéra-comique en un acte, SOPHIE GAIL, 15 janvier 1814
- 12 novembre *Edmond et Caroline* (1819), opéra-comique en un acte, KREUBÉ, 6 février 1820
Le Mariage de Figaro ou la Folle Journée, comédie en cinq actes, BEAUMARCHAIS, indéterminée
- 14 novembre *Le Misanthrope*, comédie en cinq actes, MOLIERE, indéterminée
Le Nouveau Seigneur du village (1813), opéra-comique en un acte, BOIELDIEU, 11 décembre 1814
- 16 novembre *Jeannot et Colin* (1814), opéra-comique en trois actes, ISOUARD, 14 décembre 1815
Adolphe et Clara ou les Deux Prisonniers (1799), comédie en un acte, DALAYRAC, 20 juillet 1800
- 17 novembre *Le Rossignol* (1816), opéra-comique en un acte, LEBRUN, 25 janvier 1817
Richard Coeur-de-Lion (1784), opéra-comique en trois actes, GRÉTRY, 5 janvier 1787
- 19 novembre *Joconde ou les Coureurs d'aventures* (1814), opéra-comique en trois actes, ISOUARD, 13 décembre 1813
La Somnambule, opéra-vaudeville en deux actes, Indéterminé, Indéterminée
- 22 novembre *Euphrosine et Coradin* (1790), comédie mise en musique en trois actes, MÉHUL, 17 octobre 1798
Les Deux Jaloux (1813), opéra-comique un acte, SOPHIE GAIL, 15 janvier 1814
- 23 novembre *Les Vêpres siciliennes*, tragédie en cinq actes, DELAVIGNE, Indéterminée
Le Bouffe et le tailleur (1804), opéra-comique en un acte, GAVEAUX, 14 février 1807
- 24 novembre *Zoraïme et Zulnar* (1798), opéra-comique en trois actes, BOIELDIEU, 26 décembre 1801
La Jeune Femme en colère (1805), opéra-comique en un acte, BOIELDIEU, 10 décembre 1808
- 26 novembre *La Journée à Versailles ou le Discret malgré lui*, [comédie], indéterminé, indéterminée

- Aline reine de Golconde* (1803), opéra en trois actes, BERTON, 1^{er} décembre 1804
- 28 novembre *Dom Juan ou le Festin de pierre*, comédie en cinq actes, MOLIÈRE (version en vers de CORNEILLE), indéterminée
- Le Tableau parlant* (1769), comédie-parade en un acte, GRÉTRY, 17 novembre 1770
- 29 novembre *Le Délire ou les Suites d'une erreur* (1799), opéra-comique en un acte, BERTON, 27 février 1802
- Le Fils du roi de Prusse*, vaudeville en un acte, indéterminé, création
- La Caravane du Caire* (1783), opéra-ballet en trois actes, GRÉTRY, 15 décembre 1796
- 30 novembre *Les Rivaux d'eux-mêmes*, comédie en un acte, indéterminé, indéterminée
- Félix ou l'Enfant trouvé* (1777), opéra-comique en trois actes, MONSIGNY, 12 novembre 1782
- 1^{er} décembre *Joconde ou les Coureurs d'aventures* (1814), opéra-comique en trois actes, ISOUARD, 13 décembre 1813
- Le Délire ou les Suites d'une erreur* (1799), opéra-comique en un acte, BERTON, 27 février 1802
- 3 décembre *Cendrillon* (1810), opéra-féerie en trois actes, ISOUARD, 1^{er} décembre 1810
- La Carte à jouer ou le Juge-aubergiste*, opéra-vaudeville en un acte, indéterminé, indéterminée.
- 5 décembre *Le Barbier de Séville ou l'Inutile Précaution*, comédie en quatre actes, BEAUMARCHAIS, indéterminée
- Lully et Quinault ou le Déjeuner impossible* (1812), opéra-comique en un acte, ISOUARD, 12 janvier 1813
- 7 décembre *Les Femmes*, comédie en trois actes, indéterminé, indéterminée
- Blaise et Babet ou la Suite des trois fermiers* (1783), comédie mêlée d'ariettes en deux actes, DEZÈDE, 23 novembre 1784
- 8 décembre *Marianne ou l'Amour maternel* (1796), opéra-comique en un acte, DALAYRAC, 26 juillet 1801
- La Jeune Prude ou les femmes entre elles* (1804), comédie

- mêlée de chant en un acte, DALAYRAC, 22 décembre 1804
Les Deux Petits Savoyards (1789), comédie mêlée d'ariettes en un acte, DALAYRAC, 17 septembre 1789
- 10 décembre *La Fille d'honneur*, comédie en cinq actes, Duval, indéterminée
Jean de Paris (1812), opéra-comique en deux actes, BOIELDIEU, 15 novembre 1812
- 12 décembre *Ma Tante Aurore ou le Roman impromptu* (1803), opéra-comique en deux actes, BOIELDIEU, 11 avril 1803
La Somnambule, opéra-vaudeville en deux actes, indéterminé, indéterminée
- 14 décembre *Crispin rival de son maître*, comédie en un acte, indéterminé, indéterminée
Les Prétendus (1789), comédie lyrique en un acte, LEMOYNE, 5 décembre 1791
- 15 décembre *Le Collatéral ou la Diligence à Jeigny*, comédie en cinq actes, indéterminé, indéterminée
Le Petit Matelot ou le Mariage impromptu (1796), opéra en un acte, GAVEAUX, 15 février 1801
- 17 décembre *M. Narcisse de Clairefontaine et M^{lle} Diane de la Cressonnière ou les Travestissements*, comédie en un acte, indéterminé, indéterminée
Le Diable à quatre ou la femme acariâtre (1809), opéra-comique en trois actes, SOLDÉ, 31 mars 1810
Le Duel et le déjeuner, vaudeville en un acte, indéterminé, création
- 18 décembre *La Fausse Magie* (1775), comédie mêlée de chant en deux actes, GRÉTRY, 23 décembre 1775
Maison à vendre (1800), comédie en un acte, DALAYRAC, 24 octobre 1801
- 20 décembre *Les Comédiens*, comédie en cinq actes, DELAVIGNE, création
Les Voitures versées (1808), opéra-comique en deux actes, BOIELDIEU, création
- 21 décembre *Le Grand Père ou les Deux Âges* (1805), opéra-comique en un acte, JADIN, 30 janvier 1808

-
- 22 décembre *Le Mariage de Figaro ou la Folle Journée*, comédie en cinq actes, BEAUMARCHAIS, indéterminée
- 22 décembre *Le Major Palmer* (1797), opéra-comique en trois actes, BRUNI, 24 février 1798
- 24 décembre *Le Château de mon oncle*, vaudeville en un acte, indéterminé, indéterminée
- 24 décembre *Le Folliculaire*, comédie en cinq actes, DE LA VILLE DE MIRMONT, indéterminée
- 26 décembre *Paul et Virginie* (1791), comédie mêlée d'ariettes en trois actes, KREUTZER, 19 décembre 1791
- 26 décembre *Léon ou le Château de Monténéro* (1798), drame [lyrique] en trois acte, DALAYRAC, 14 novembre 1801
- 27 décembre *Angeline ou la Champenoise*, vaudeville, indéterminé, indéterminée
- 27 décembre *Jeanne d'Arc à Rouen*, tragédie en cinq actes, D'AVRIGNI, création
- 28 décembre *Le Trésor supposé ou le Danger d'écouter aux portes* (1802), comédie mêlée de musique en un acte, MÉHUL, 19 novembre 1807
- 28 décembre *Guerre ouverte ou Ruse contre ruse*, comédie en trois actes, indéterminé, indéterminée
- 29 décembre *Les Voitures versées* (1808), opéra-comique en deux actes, BOIELDIEU, 20 décembre 1820
- 29 décembre *Le Fifre du roi de Prusse*, vaudeville en un acte, indéterminé, 29 novembre 1820
- 31 décembre *La Chambre à coucher* (1813), opéra-comique en un acte, GUENÉE, 19 décembre 1813
- 31 décembre *Maison à vendre* (1800), opéra-comique en un acte, DALAYRAC, 24 octobre 1801
- 31 décembre *Le Mariage des Pèlerins*, comédie en trois actes, indéterminé, indéterminée
- 31 décembre *Richard Coeur-de-lion* (1784), comédie mise en musique en trois actes, GRÉTRY, 5 janvier 1787